Cavalo
Louco
Revista ◦ de ◦ Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 6 • Nº 11 • Dezembro 2011

100 anos de CARLOS MARIGHELLA

**"É preciso não ter medo
É preciso ter a coragem de dizer"**

tribo de atuadores
UTOPIA PAIXÃO RESISTÊNCIA
ói nóis aqui traveiz

sumário

EXPEDIENTE

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
2.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Jorge Arias, Gerson Guerra, Santiago Villacís, Ileana Diéguez, Luciano Carvalho, Marta Haas, Paulo Bio Toledo, André Queiroz, Newton Pinto da Silva e Gordo Neto.

Foto CAPA
Pedro Isaias Lucas

Fotos
As fotos das páginas 3, 4, 5, 6, 43, 44 e 46 são de Pedro Isaias Lucas. Das páginas 7 e 9 são de Christian Escobar-mora, da 8 de Pablo Lombs e da 10 é Arquivo do Teatro Malayerba. A foto da página 11 é de Joel-Peter Witkin, da 12 de Haupt & Binder, da 14 de Teresa Margolles, da 15 de Rosa María Robles. As fotos das páginas 16 e 17 são de Ida Pisani, José Alejandro Restrepo e Haupt & Binder. Das páginas 19 e 20 de Xandi, da 22 de Maria Aparecida. As fotos das páginas 25 e 26 são de Pepe Fernandez e Arquivo Multimeios - Divisão de Pesquisa / Idart – CCSP. O cartaz da página 27 é Arquivo do Teatro Ruth Escobar. Da página 29 é de Cláudio Fachel, da 30 de Jackson da Rapa, das páginas 31, 34, 36 e 37 são de Claudio Etges. Das páginas 32 e 33 são de Frederick Eberstadt, Elisabeth Le-Compte e Max Waldman. Da página 39 é Arquivo CE-DOC FUNARTE, da 40 é Arquivo do CTO e das páginas 41 e 42 foram tiradas do blog O Patativa (blog O Patativa http://bernardoschmidt.blogspot.com/). Das páginas 47 e 48 são Arquivo do Redemoinho e das páginas 49, 50 e 51 são de Luciane Pires Ferreira.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco é uma publicação independente.
Dezembro de 2011.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358
Fones: 51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com

EDITORIAL

Prezados leitores, nesta edição da Cavalo Louco, na seção ESPECIAL, temos o artigo *Expostos – Experiência e vestígios do corpo roto* de Ileana Diéguez. Na seção MAGOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO, temos um artigo sobre a trajetória, pensamento e criação de Victor García, um revolucionário do teatro; na seção DRAMATURGIA BRASILEIRA um artigo de Paulo Bio Toledo sobre Augusto Boal; na seção CRÍTICA, Newton Pinto da Silva comenta o espetáculo *A Mulher sem Pecado*, com direção de Caco Coelho e Beto Russo a partir do primeiro texto teatral de Nelson Rodrigues. Na seção CONEXÃO publicamos um texto de Gordo Neto, do Grupo Vilavox, sobre a retomada do Redemoinho – movimento nacional de teatro de grupo – e sua batalha pelo Prêmio Teatro Brasileiro. Jorge Arias escreve sobre o II Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem. Esta edição do festival contou com a participação do Grupo Malayerba, que concedeu uma entrevista para nosso Núcleo de Pesquisas Editoriais. Temos ainda os textos *Teatro Popular: Ascensão de um "novo" teatro conjuga elementos para além da cena* de Luciano Carvalho do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, *A "rua sem saída" de Schechner e o teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz* de Marta Haas e *Atos da Revolução* de André Queiroz.

Aproveitando que o Ói Nóis Aqui Traveiz começa um novo processo de criação para Teatro de Vivência a partir do mito de Medeia, para finalizar, compartilhamos um texto de Elisabeth Lenk sobre a acronia – quando não levamos em conta o fator tempo. O trecho abre o romance Medeia Vozes, onde Christa Wolf questiona o mito de Medeia – que foi transformada ao longo dos tempos numa infanticida cruel – para dar voz à versão da história que não foi legitimada pelo poder instituído, mas que continua ressoando em nossos tempos, quando somos capazes de lhes dar ouvidos.

Acronia não significa estarem as épocas indiferentemente umas ao lado das outras, mas sim o elas estarem umas dentro das outras, segundo o modelo do tripé, como estruturas em fuga que se rejuvenescem. Podemos abrí-las como um harmônio, e então é muito grande a distância de um extremo a outro, mas também podemos metê-las umas dentro das outras como as bonecas russas, e então as paredes do tempo ficam muito perto uma das outras. As pessoas de outros séculos ouvem a nossa grafonola roufenha, e nós vemos através das paredes do tempo como elas estendem as mãos para o apetitoso banquete.

Os bons vão para o céu do **TEPA**

Ópera dos Vivos da **Companhia do Latão** (SP)

O Segundo Festival de Teatro Popular

– Jogos de Aprendizagem de Porto Alegre

Jorge Arias*

O recente Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem nos atualizou a pergunta sobre a função do teatro na sociedade. Organizado pelo combativo grupo de Porto Alegre Ói Nóis Aqui Traveiz, a ideia de "Jogos de Aprendizagem" provém duma particular interpretação do teatro "dialético" de Brecht, conforme a tradução do inglês de suas "learning plays" (peças didáticas), onde desenvolveu os temas e problemas de uma sociedade em transição para o socialismo, direção que seguiu Heiner Müller com peças como *Traktor* (*Trator*), *Der Lohndrücker* (*O Achatador de Salários*), *Der Bau* (*A Construção*) e *Mauser*. Estava em questão a posição ativa do aprendiz, em detrimento da ideia do ensino como catequese ou, nas palavras de Paulo Freire, como depósito bancário, e a responsabilidade social do artista pelo que faz, seja por ação ou por omissão.

Nesta segunda edição, o Festival centrou-se em mostrar as atividades teatrais desenvolvidas nas principais escolas de teatro de Porto Alegre e em contribuir para a discussão, sempre vigente, sobre a formação estética e ética do ator.

El agitado paseo del señor Lucas, do grupo equatoriano **Malayerba**, abriu o Festival no Teatro do SESC, com texto de Fabián Patinho e direção de Arístides Vargas. Lucas sai de casa pela

manhã, contente e rotineiro; o lapso que acontece até seu retorno pela noite lhe mostrará, com pequenos episódios de crescente dissonância, que a vida cotidiana pode derivar num azarado inferno onde a harmonia preestabelecida se murcha. A interpretação (Gerson Guerra) e a direção são acertadas; porém *El agitado paseo del señor Lucas* tem os méritos e os deméritos das criações coletivas. Provavelmente subjugado por cenas de criação bem logradas, **Malayerba** não quis ou não pode sacrificar as partes excedentes em benefício do todo, da unidade, da síntese que deve ser uma obra. Há fragmentos valiosos e engenhosos, humorísticos, como a brincadeira sobre a agitada (e enganosa) ubiquidade do ator, que ao fim eram dois; há fragmentos prescindíveis, como o acompanhamento musical ao vivo, precisamente porque foi tão impecável como supérfluo. Possivelmente advertidos de que a ideia da peça – do homem que sai de casa e lhe acontecem aventuras – era muito conhecida, ao menos desde o engenhoso fidalgo da Mancha, ao invés de adentrar-se na ideia, para vivê-la e revivê-la, lha adereçaram com objetos teatrais tão valiosos quanto situados na periferia do tema.

Trilogia Memórias, integrada por *A morte nos olhos*, *A memória ferida* e *Na outra margem*, de Dinah Pereira, direção de Lucas Modesto, pela **Cia Estupor de Teatro** de Salvador / Bahia, encenada em três dias sucessivos, narra aspectos da vida da autora, que também atua, devastada pela ditadura militar brasileira. Pereira tem tentado, esforçada e corajosamente, afrontar seu passado e integrá-lo ao presente: põe em cena uma sucessão de anedotas e peripécias, desde os pais perseguidos pela ditadura, o refúgio no sertão nas mãos de uma mulher generosa, os encontros clandestinos em cafés. Porém, são anedotas que se sucedem sem revelar, que se encadeiam sem crescer no palco, que começam sem um plano definido e derivam, quase por necessidade, em veleidosas fantasias; como se a autora reconhecesse que não pode organizar sua experiência e controlar seu material. Aproxima-se do alvo, vê ou entrevê aonde deve se dirigir; mas suas "Memórias" permanecem como materiais brutos, sem dúvida válidos, mas necessitados de uma elaboração definitiva.

AS ESCOLAS DE TEATRO DE PORTO ALEGRE QUE SE APRESENTARAM NO FESTIVAL

TEPA (Teatro Escola de Porto Alegre), com direção de Daniela Carmona e Adriano Baségio, com a obra em processo *Os bons vão para o céu*, **CPTA (Centro de Pesquisa Teatral do Ator)**, com *(In) acabada*, a **Oficina Popular de Teatro do Bairro Humaitá**, com cenas de *O Mercado do Gozo* de Sérgio de Carvalho e da **Companhia do Latão**, a **Oficina Popular do Teatro do Bairro Bom Jesus**, com *A Comédia do trabalho* roteiro da **Companhia do Latão** e cenas da peça *Violência e Paixão* do **Depósito de Teatro**, dirigido por Roberto Oliveira.

A experiência destas escolas é nutrida e desigual. Vimos peças abertamente contestatórias, inseridas no Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social dos organizadores do evento, o **Ói Nóis Aqui Traveiz**; estas foram as apresentações da **Oficina Popular de Teatro do Bairro Humaitá** com *O Mercado do gozo* obra da **Companhia do Latão** e *A Comédia do Trabalho*, também da **Companhia do Latão** com a **Oficina Popular de Teatro do Bairro Bom Jesus**. Também vimos peças abertamente fantásticas, diríamos ainda que perigosamente fantásticas, como as audazes cenas de *Violência e Paixão* do **Depósito de Teatro**, a partir de textos de Marquês de Sade, Nelson Rodrigues, Fernando Pessoa e outros, mais intensas imagens suscitadas pelas obras pictóricas de James Ensor, Henri Matisse e Corregio. Vimos peças que demonstraram uma técnica perfeita, como a encenação do **TEPA**. Apesar da variedade, todas as escolas de teatro mostraram uma firme decisão em inovar sobre os modelos tradicionais do teatro e ressaltaram a dimensão social que necessariamente tem o teatro.

(In)acabada do **CPTA**, *O Mercado do Gozo* e *A Comédia do Trabalho* com as oficinas populares de teatro da **Terreira da Tribo** e *Violência e Paixão* do **Depósito de Teatro**

Este aspecto da inserção do teatro na sociedade nos leva ao melhor momento do festival, a *Ópera dos Vivos* da **Companhia do Latão** de São Paulo.

A *Ópera dos Vivos*, com suas quatro horas e meia de duração (e dois entreatos) foi o mais sólido, melhor realizado, mais sugestivo e ainda mais divertido do Festival. A peça tem uma grande tensão interna que se revela na surpreendente unidade que configuram todas suas partes, muito dessemelhantes em estrutura e realização. A primeira parte é teatro e as cenas que se sucedem

no sertão não são convencionais, mas se situam num cenário corrente; a segunda, que trata do mundo das altas finanças, é cinematográfica; a terceira é um show musical e a última sucede num set de televisão. A peça encontrou sua inspiração no ensaio **Cultura e política** do escritor marxista brasileiro Roberto Schwartz, e é possível rastrear a influência do pensamento de esquerda na parte teatral, onde se desenvolvem em ação e com engenho as ideias pedagógicas de Paulo Freire, na parte cinematográfica, a vida e as ideias de Glauber Rocha e, se não estamos errados, as ideias "tropicalistas" de Caetano Veloso no show musical.

A **Companhia do Latão** propõe-se a prosseguir na direção de seus modelos, as obras de Büchner e Brecht, por sua "(...) capacidade de pôr em crise os padrões convencionais do drama, (pel)a disposição à experimentação formal (e) o interesse na representação dos estragos da vida na sociedade capitalista". Inimigos do fetichismo das mercadorias, suas obras se apresentam, ainda em suas realizações mais acabadas, como aproximações, experimentações e ensaios. Nesta resenha só podemos anotar a sensação vivificante que produz uma companhia teatral inteira que tenta, sem ilusão nem desespero, a ação social através da arte.

Duas perguntas aparecem neste ponto, perguntas às quais indicaremos ou faremos sugestões antes que respostas, cujo desenvolvimento ultrapassaria as dimensões desta matéria. A primeira, se há uma relação entre as condições econômicas – diríamos as relações de produção – e a arte e se essa relação é direta ou indireta. A segunda, se a arte tem alguma aplicação na luta pela emancipação social e se essa aplicação é direta ou indireta.

Num contexto abertamente marxista, devemos começar com Marx, que não acreditava que houvesse relação entre as condições sociais e econômicas e a arte. Achava que algumas épocas de grande criatividade não tinham correspondência com o modo de produção dominante; e na *Sagrada Família* achamos comentários cáusticos sobre os escritos cheios de piedade pelos pobres de Eugênio Sue, que chegou a ser eleito deputado pelo socialismo. Inversamente, Marx professava uma grande admiração por Balzac e pretendia escrever um livro sobre ele, projeto frustrado com sua morte. O ponto é muito intrigante e não menor, porque Balzac foi abertamente católico e monárquico: "Escrevo", ele disse, "sob as luzes do altar e do trono". Não contrapesam semelhantes declarações às simpatias de Balzac, que assinalou com um prazer técnico Engels, pelos republicanos insurretos que morreram em combate com a guarda nacional no bairro Saint Merry de Paris, o 6 de junho de 1832.

O interesse de Marx por Balzac proveio de estranhas coincidências que sugerem imediatamente a ideia da dialética nos fatos, ou seja, na história. As coincidências são duas novelas curtas, *A obra mestre desconhecida*, onde um pintor trabalha sua obra mestre em dez anos, como Marx em *O Capital*, e morre no desespero de não ser compreendido e *Z. Marcas*, um político incorruptível duma inteligência genial, que só atinge o fracasso e morre. Nem simples coincidência, nem mística visão do futuro; só dialética, a repetição de uma mesma história em outro país, com homens que atuam acreditando em sua liberdade, mas dentro de linhas gerais já desenhadas, a vida que imita a arte. Em outras obras Balzac mostra os paradoxos das mutações e transformações, de conversão em opostos, individuais e sociais: por exemplo, o maior criminoso da *Comédia Humana*, Vautrin, termina como chefe de policia de Paris, Popinot, um simples empregado de farmácia, chega a juiz. E, mais perto da revolução de 1917, a leitura de *A sala número seis* de Tchekhov, que não é uma obra nem explicitamente simbólica nem sequer socialista, deu a Lênin, que percebeu seu sutil sentido alegórico, uma súbita iluminação sobre a realidade social russa. "Experimentei a completa sensação de estar eu mesmo encerrado na sala número seis!". Diríamos que a questão é tão simples como dizer que só há dois teatros, o bom e o mau? Que as grandes obras da literatura provêem uma visão mais verdadeira do mundo, que é mais revolucionária que as boas intenções? Que, como escreveu Gramsci, a verdade é sempre revolucionária?

El Agitado passeo del Señor Lucas
do grupo **Malayerba** (Equador)
na Abertura do Festival

Helena Albergaria em Cena de *Opéra dos Vivos* da **Companhia do Latão** (SP) no Encerramento do Festival

Na *Ópera dos Vivos* a **Companhia do Latão**, fiel às premissas contidas nos seus escritos teóricos, segue Marx e Brecht. Toda ideia da Companhia sobre o papel dos intelectuais coincide com as ideias de Brecht sobre sua função e com as ideias políticas de Lênin, que as achou no brilhante ensaio – inspirado em parte nas ideias anarquistas de Kropotkin – de Oscar Wilde *A alma do homem sob o socialismo*. "Escravidão", disse Wilde, "foi derrotada na América, não como uma consequência da ação dos escravos (...) foi derrubada inteiramente pela grosseiramente ilegal conduta de alguns agitadores em Boston e outros lugares, homens que não eram nem escravos, nem donos de escravos, nem tinham nada o que fazer com aquilo. Foram os abolicionistas os que acenderam a tocha de luz, os que começaram tudo." Para Lênin a revolução é levada pela vanguarda do proletariado, que é o partido, e tudo isto não é outra coisa que a ideia de Marx e Engels sobra a "luta teórica", como parte da luta de classes, luta cujo fim é a destruição da ideologia dominante. A ideia de confrontação e luta como método na busca da verdade, sustenta a dialética. "Procurar a verdade" escreveu Platão, "é ir à guerra"; devemos lembrar que Joana Dark, em *Santa Joana dos Matadouros,* morre só por querer saber a verdade sobre o mercado da carne. Esta luta pode ser quase um fim; na *Ópera dos Vivos* alguém disse um poema de Carlos Drummond de Andrade que reivindica a luta, ainda que não se saiba bem pelo que se luta.

Brecht é um mestre difícil. Pode-se perguntar qual Brecht é o paradigma da **Companhia do Latão**, qual é o mestre; porque mais de uma vez vemos suas ideias teóricas se baterem com suas realizações. Algumas de suas obras caem no óbvio, na representação de uma parábola ou alegoria, cujo ensino e ar docente é claro demais, e condenam o público ao tédio, geralmente agravado por uma ideia ou sensação peculiar, que Brecht chama *Verfrendumg* que se traduz por "distanciamento", o que faz um efeito de separação, ou por "estranhamento" que supõe ou suscita a ideia de nostalgia. As duas acepções têm a sugestão de tempos lentos ou ainda extravagância da encenação, duas direções que atrapalham, mais que desorientam, o espectador. Outras, mais apreciadas pelo teatro convencional, como *Mãe Coragem* ou *Galileo Galilei*, não têm um sentido social explícito. Em mais de um caso pode-se observar uma estranha idealização das personagens femininas, Joana Dark em *Santa Joana dos Matadouros*, Grusha em *O círculo de giz caucasiano*, Katrin, a filha muda de *Mãe Coragem*, *A mãe*, na adaptação da obra de Gorki, Simone Machard em *As visões de Simone Machard* e ainda Sen Te em *A alma boa de Set Suan*.

Felizmente Brecht nos defende de Brecht e a **Companhia do Latão** escolheu em *Ópera dos Vivos* a aberta participação política pelo caminho da crítica e, se for possível, da destruição da ideologia capitalista. Participação política aberta, dissemos, porque toda arte é política. Brecht escreveu que a arte que se pretende "apolítica" é uma aliada das classes dominantes; e Alain havia escrito que, quando ouvia alguém dizer "Que coisa é isso, esquerda e direita?", ele sabia já, sem mais, que ouvia a um homem de direita.

A *Ópera dos Vivos* é crítica. É curioso observar como vários dos mais profundos pensadores começaram pela crítica. Montaigne, que teve a coragem de julgar e rejeitar a conquista da América pela Espanha, Marx, Nietzsche, que, como Engels, escreveu contra Dühring, Ruskin e ainda seu discípulo Marcel Proust, que se ergueu contra o mestre no prefácio da *Biblie de Amiens* e que começou a escrever seu livro a partir da demolição das ideias de Ch. A. Sainte Beuve sobre a crítica. Devemos ver *Ópera dos Vivos* como um ensaio de crítica em ação do pensamento e da cultura de esquerda no Brasil de hoje; pois até os galhos que nos sustentam devem ser examinados e, se necessário, cortados sem piedade. Não vamos repetir o *Elogio da dúvida* que é quase o sermão da montanha de Brecht, nem o elogio da pergunta de Heiner Müller; somente lembrar que o progresso do pensamento humano se fez por homens que disseram e viveram o "Por quê?". Um dos primeiros foi Descartes, que escreveu que na vida é necessário pôr tudo em dúvida, até onde seja possível.

***Jorge Arias** é pesquisador teatral
e crítico do jornal La República de Montevideo.

Entrevista com o Grupo Malayerba

Espetáculo *La Razón Blindada*, com Arístides Vargas e Gerson Guerra

Cavalo Louco - Como surge o Malayerba e como ele funciona hoje?

Gerson Guerra - A história do Grupo Malayerba nasce no ano de 1978, quando se juntam três pessoas: Arístedes Vargas, que veio de Mendonça, exilado político por se rebelar contra a ditadura na Argentina; María del Rosario "Charo" Fránces, que é espanhola e se exilou na época de Franco; e Susana Pautaos, que é de Córdoba e também saiu exilada da Argentina. Cada um fazia teatro em seu país, na sua cidade. Existia uma grande carga política com relação ao momento em que se vivia na América do Sul. Eles se conhecem em Quito e começam a fazer teatro, obviamente, com uma carga política. O interessante é que muitas pessoas seguiram fazendo teatro político, somente político, ou seja, de uma maneira quase panfletária. Eles decidiram seguir o que os interessava no teatro, mas com uma linguagem em que se manifestam as inquietudes sociais, políticas, éticas, estéticas, o que gerou um tipo de linguagem característica do Malayerba.

Santiago Villacís - Eles iniciam montando obras de autores como Brecht e em seguida começam a dar passos para uma dramaturgia própria. Em 1991, foi escrita a primeira obra, que é uma adaptação de *Woyzeck* de Büchner e se chama *Francisco de Cariamanga.* Depois viriam *Jardín de pulpos* (1992), *Luces de Bohemia* (1993), *Pluma y la tempestad* (1995), *Nuestra Señora de las Nubes* (2000). Com *Nuestra Señora de las Nubes*, que é a peça mais conhecida, ao menos

internacionalmente, inicia o processo de agenciamento da dramaturgia de Arístedes, que consolida o estilo do grupo.

Gerson - Quando nós ingressamos, o grupo era caracterizado, obviamente, pelo trabalho coletivo, de indagação. Sempre buscávamos uma forma de ir abordando a obra, às vezes tínhamos um texto construído, como por exemplo em *Pluma y la tempestad*: os atores iniciaram a trabalhar a partir do texto que já estava escrito e com uma indagação em relação ao espaço. Já em outra obra que se chama *El deseo más canalla* (2000), também escrita por Arístedes, não havia o texto e sim, três momentos dentro da obra, três temas. Os temas foram apresentados aos atores do grupo e a primeira coisa que se construiu foi uma sequência de ações. Quase no final do processo, nos últimos três meses, foi dado o texto aos atores, que já tinham um indício de personagem, cada um. Na construção e criação de uma obra procuramos sempre partir de um processo diferente do anterior. Às vezes não há texto nem ideia e começamos a indagar sobre o que queremos ou precisamos falar nesse momento. Até então, sempre todos os participantes do grupo estavam envolvidos nas obras. Foi a partir da obra *Nuestra Señora de las Nubes* – escrita por Arístedes e onde só atuavam Charo e Arístedes – que se iniciou uma diversificação no trabalho. Para eles era importante falar sobre o exílio, esse era um tema fundamental. Desde então, outras pessoas do grupo também criam obras em que não estão presentes todos os integrantes do grupo. Este é o caso de *El agitado paseo del señor Lucas* (1997). A mim interessava partir do trabalho corporal do ator. Então criei uma sequência de ações e pedi ao Fabián Patinho que escrevesse os textos do personagem, ao Mario Porras e Francisco Porras que nos acompanhassem com a musicalização da obra e ao Glauber, que é meu irmão, que participasse como ator. Santiago Villacís me ajudou com o trabalho atoral, fazendo a direção atoral. Obviamente, Arístedes terminou dirigindo a obra. No início foi um exercício, interessava fazer um exercício que tratasse de nossas perguntas e necessidades. Então apresentamos ao grupo e decidimos fazê-lo. Como eu estava dirigindo e atuando, Arístedes assumiu a direção e o resultado é o trabalho que vamos apresentar agora, no Festival.

A partir deste momento, Santiago também começou a dirigir outros trabalhos, do grupo e de outras pessoas. E eu também comecei a dirigir pessoas que estavam ligadas ao Grupo Malayerba através do Laboratório Malayerba, que é uma instância do Malayerba iniciada em 1989. O Laboratório é como uma escola de teatro. Charo estava interessada em compartilhar um pouco das ferramentas técnicas que o grupo começou a encontrar a partir de seus processos criativos e a transmiti-los às pessoas que estavam interessadas em teatro. Anteriormente, a única possibilidade de estudo era a Escola Central do Equador. Nesse contexto surgiu o Laboratório e começaram a entrar outras pessoas no grupo. A maioria dos atores são formados no Laboratório, nós somos formados no Laboratório. Alguns vinham de uma outra experiência e também havia gente de fora do país que vinha participar do Laboratório. Tem gente que quer ter a experiência de trabalhar em alguma montagem do grupo e outros que passam e querem somente conhecer o método de trabalho. Enfim, há pessoas que se identificam com a proposta do grupo e outros que não.

CL - E o Laboratório possui oficinas específicas, como por exemplo, para mulheres ou jovens?

Santiago - No Laboratório, às vezes, assumimos temas que queremos abordar. Por exemplo, uma performance sobre a violência contra a mulher. Também alunos ou ex-alunos tinham alguma inquietude e pediam a Gerson, Charo ou a mim, que os dirigissem. Uma ex-aluna nossa fez um trabalho sobre os refugiados da

Entrevista Entrevista

Espetáculo *Nuestra Señora de las Nubes*

Espetáculo *La Razón Blindada*

Colômbia que vão ao Equador. Assim, há uma série de movimentos que seguem se ampliando.

Gerson - Antes do Laboratório, a experiência de *Lucas...* não seria possível porque só se trabalhava com as pessoas que faziam parte do grupo. Neste trabalho, temos companheiros que colaboram e viajam conosco. Antes isso não era possível. Agora há uma maior flexibilidade no trabalho e isso enriqueceu o âmbito do Laboratório e do grupo também. Antes, quem não era do grupo não podia participar de uma obra e tinha que ter todo um processo no grupo. Tínhamos que estar todos de acordo com alguma ideia e juntos fazer um projeto. Para mim interessa um coletivo em que cada membro possui sua identidade, seus próprios interesses criativos, abrindo janelas que podem gerar outros projetos que não vão contra os ideais deste coletivo. Mas, inclusive, podendo ter diferenças e conviver com elas.

CL - Existe um programa específico, uma carga horária ou isso vai de acordo com a demanda que vai surgindo?

Santiago - Existe um programa com doze matérias, que na maioria das vezes é trabalhado trimestralmente, três dias da semana. Às vezes um pouco mais, mas como temos um espaço pequeno e um teatro que funciona na casa, não se pode estender. E como somos poucos professores, não temos condições de prolongar.

CL - E quais são as matérias do Laboratório?

Gerson - Temos o Trabalho Corporal do Ator, em dois módulos. No nível posterior, entra Improvisação I, que são improvisações livres; Improvisação II, que se trabalha a partir do texto; Atuação I, que trabalha sobre si mesmo e o emocional; Atuação II, que trabalha a partir da ideia do protagonista e antagonista; Atuação III, que trabalha a criação de personagem. Cada uma dessas oficinas tem duração de três a seis meses. Depois o trabalho de Semiótica Teatral, que também se dá em dois níveis. Também há Desenho de Vestuário e Historiografia. O que finaliza todo o processo é uma oficina de Encenação, que dura de seis a oito meses. É o mesmo grupo que vai percorrendo as oficinas e passando pelo diferentes níveis. Eles têm uma experiência de montagem, escolhendo uma obra e sendo dirigidos por alguém do Laboratório. Criam, produzem e fazem uma pequena temporada na Casa Malayerba.

Antes, como a maioria dos grupos de teatro, ensaiávamos em bodegas, em saídas de emergência de outros teatros grandes ou na sala da casa de alguém. Em 1993, fizemos uma temporada na França e decidimos que todo o dinheiro que ganhamos seria revertido para comprar um espaço. Então, compramos uma casa localizada no centro histórico de Quito. Ela estava bastante deteriorada. É uma casa colonial de três andares e não se pode alterar a fachada porque se trata de um patrimônio cultural de Quito. Com o tempo e o apoio de uma instituição holandesa fomos remodelando a casa. Por último fizemos o teatro, no terceiro piso. É um espaço para setenta pessoas, no início era um pouco menor e com o tempo fomos ampliando. Temos duas salas para ministrar aulas, no teatro também tem aulas, uma oficina com máquinas e uma salinha de camarim. Essa é a Casa Malayerba. Nunca tivemos apoio do Estado para fazer o teatro e até agora não temos esse apoio.

CL - E vocês recebem outros grupos no Teatro Malayerba?

Gerson - Sim. Sempre. É um espaço de teatro para grupos equatorianos e grupos de fora. Estranhamente, nós quase não nos apresentamos na sala do Teatro Malayerba. No ano passado só apresentamos duas vezes. Os outros vinte e quatro grupos que se apresentaram foram argentinos, colombianos, bolivianos, espanhóis. Recebemos cerca de quinze a vinte e cinco grupos por ano.

CL - E como vocês mantêm o espaço?

Gerson - O grupo se mantém através da autogestão. Sempre destinamos uma porcentagem da arrecadação com o Laboratório para a Casa. Assim como das viagens e das temporadas. No momento, temos que reformar certas partes da casa que estão bem deterioradas. Também temos uma oficina aberta internacional que acontece de dois em dois anos, em agosto. Nasceu de um projeto realizado juntamente com Porto Rico, com uma professora que se chama María Luiza Marques e Charo Frances, que é do Malayerba. Elas se conheceram na Universidade San Juan, de Porto Rico, onde trabalhavam. Vários alunos ficaram de dez a quinze

dias trabalhando conosco. Depois construíram um pequeno exercício de encenação a partir de diferentes oficinas e fizeram uma apresentação. Esse ano vamos trabalhar com alunos de Porto Rico. Ano passado trabalhamos com um grupo da Costa Rica. Mas também vão se agregando pessoas de outros países como Colômbia e Argentina.

CL - Quais são as influências do Malayerba, desde o surgimento até os dias de hoje?

Santiago - Os três membros que fundaram o Malayerba tinham forte influência do teatro político de Brecht, mas também vinham de escolas totalmente diferentes. Arístedes, inclusive, não havia conseguido concluir seus estudos em teatro. Nos primeiros anos, eles davam aulas uns para os outros para aprender e ensinar. Brecht é a influência básica, no início do grupo a criação coletiva de Buenaventura e a linguagem cênico-corporal da Comédia dell'Arte. Assim foi se buscando encontrar uma maneira de criar um universo coletivo. Depois se chegou a um produto híbrido nas obras.

CL - Qual a importância que vocês vêem no teatro de grupo da América Latina?

Santiago - É complicado responder essa pergunta porque não sei como está no Brasil. Mas com relação a outros países, acredito que está se enfrentando uma crise. Conversando com amigos da Argentina, da Bolívia, do Peru, da Colômbia, percebemos que é muito difícil manter a convivência, a estrutura, a harmonia. As pessoas estão tratando de reorganizar-se em grupos pequenos, em associações. No Equador, por exemplo, há muitos grupos que se juntam para fazer um trabalho e depois se dissolvem. Também vemos companheiros da Bolívia e da Colômbia, que pertenceram durante muitos anos a grupos grandes, se separando. O que é uma pena, pois se ilhando, sacrificam algumas ideias em detrimento de outras. Acredito que lhes custa pensar em coletivo porque isso implica muitos sacrifícios. Talvez os tempos estejam mudando...

Gerson - Apesar das crises, penso que o trabalho coletivo está se transformando, a ideia de trabalho coletivo está se transformando. O La Candelária da Colômbia é um grupo de grande referência no trabalho de criação coletiva, assim como o TEC e Enrique Buenaventura, o Yuyachkani do Peru e o Teatro de los Andes da Bolívia, que surgiu há vinte anos e agora está sofrendo uma grande crise, que faz parte de um momento.

Santiago - O problema é que os trabalhos sempre dependem de algumas pessoas do grupo e isso está sendo questionado dentro dos próprios grupos. A questão é como oxigenar o processo sem romper, como seguir o trabalho sem depender de uma figura somente.

CL - E a que se deve o nome Malayerba?

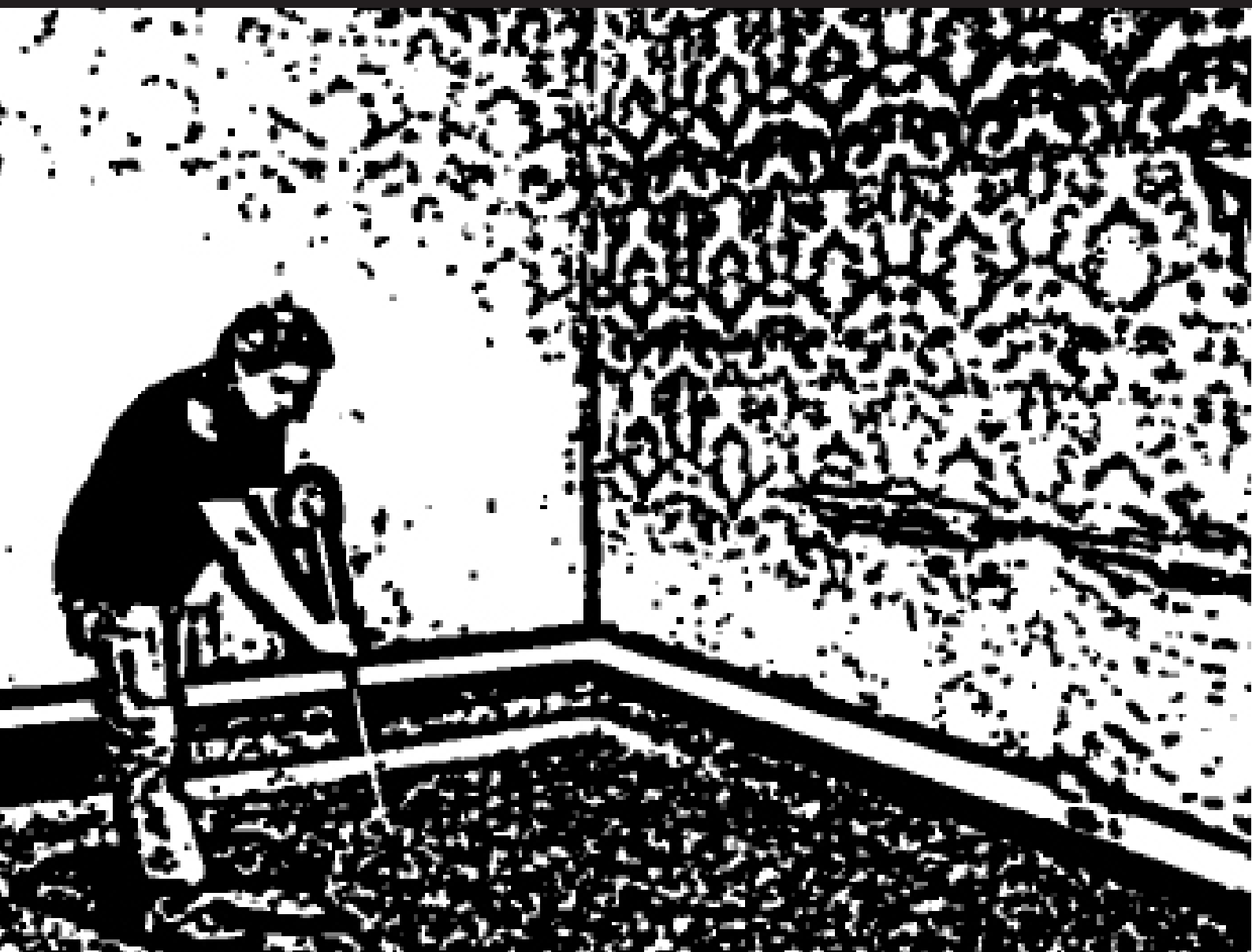
Gerson - "Malayerba" é uma erva que nunca morre. Existem várias hipóteses para o surgimento do nome. No início, estavam apresentando a obra *Mistério Bufo* de Dario Fo em uma província do país muito conservadora, quando o público começou a atirar pedras e os atores tiveram de sair correndo. As pessoas gritavam "Vocês são uma *malasangre*!". Depois, quando se buscava um nome para o grupo, "Malasangre" estava na lista, mas se achou muito agressivo, então ficou "Malayerba", uma erva que nunca morre.

*****Entrevista realizada com Gerson Guerra e Santiago Villacís, do Grupo Malayerba, durante o II Festival de Teatro Popular - Jogos de Aprendizagem, que aconteceu em julho de 2011.

Espetáculo *Nuestra Señora* de las Nubes, com Charo Francés e Aristides Vargas

EXPOSTOS!

EXPERIÊNCIA E VESTÍGIOS DO CORPO ROTO

Ileana Diéguez*

Head of a Dead Man, de Joel-Peter Witkin. Imagem obtida na Cidade do México em 1990.

El hombre es víctima de la violência porque es cuerpo. Y puede hacer al otro víctima de sus actos de violencia porque tiene un cuerpo.

Wolfgang Sofsky[1]

[1] (2006) **Tratado sobre la violência**. Madrid, ed. Abada, p. 29.

Os cenários atuais, tanto os artísticos quanto os cotidianos, estão marcados pelo excesso. Certo exagero do horror permeia os espaços imediatos e contamina os imaginários, assim como os próprios modos de produção artística. Uma espetacularidade singular começou a rodear-nos. Outro teatro pânico vai condicionando nossa espectatorialidade. Longe ou perto, midiáticos ou reais, somos espectadores de cenas configuradas por situações de pânico[2]. Os personagens emergem mascarados pelos seus apelidos ou nomeados segundo os papéis que desempenham. O espaço é delimitado para a execução principal: cenas de sacrifícios cujos restos devem ser mostrados, exibidos educadamente. À maneira romana, a morte não está velada, mas torna-se parte do que se deve ver.

Bordado de narco mensagens, 2009, de Teresa Margolles

As convenções da teatralidade têm servido a antropólogos, escritores e cronistas atuais para refletir sobre as teatralizações da violência ou do excesso, nos tempos que vivemos. Como disse Peter Brook: o teatro é um espaço vazio, um ator que o atravessa e um espectador que o assiste[3], e abrimos as delimitações sobre a natureza desse espaço, desses atores e seus possíveis espectadores, o fenômeno permanece exposto a uma possibilidade de leituras que excedem os espaços e convenções consagradas pelos marcos artístico-acadêmicos. O modo como arte e violência são tecidas hoje, implica reflexões de pelo menos dois pontos de vista: Um deles se detém nos cenários do real imediato, para observar as encenações do terror que envolvem fragmentos corporais que buscam instruir por meio de mensagens escriturais e icônicas. O outro tentaria considerar os diferentes recursos empregados pela arte para produzir obras vinculadas às memórias da dor. Por exemplo, pensar o procedimento teatral nos auto-retratos de Daniel Joseph Martinez, nas performances midiáticas ou nos vídeos-objetos de José Alejandro Restrepo; as alegorias da violência instaladas no corpo do próprio performer (Rosemberg Sandoval); o próprio corpo do performer exposto a situações temporais limite (Regina Galindo, Tânia Bruguera, Álvaro Villalobos); a simulação como estratégia para sugerir intervenções ou marcas corporais violentas (Lorena Wolffer, Guillermo Gómez Pena); os arranjos e “encenações” nas criações fotográficas de Joel-Peter Witkin.

A viagem da arte objetual para processos efêmeros que implicavam a desmaterialização da obra, ou melhor, as tensões entre estes procedimentos, têm definido as criações e incidem nas reflexões estéticas desde o século passado, enfatizando a destruição da homogeneidade na estrutura artística e a introdução perturbadora do degradado e do estranho. A criação como processo de representações metafóricas, operações de configuração que substituíam o objeto por sua representação através de diversos meios, implicou também, e não de maneira exclusiva, em operações artesanais para manipular as materialidades, os corpos e os objetos da realidade que foram deslocados para a esfera do artístico, mas não como substituição das coisas e sim como efeito do deslocamento da proximidade.

Mas, além de todas as irrupções morfológicas, a emergência dos detritos também tem sido a percepção de uma *realidade degradada*[4] que adquiriu uma presença fantasmal e levou ao reconhecimento da morte como *objeto encontrado*, como disse Tadeusz Kantor: “a noção de morte (...) aparece neste contexto como um objeto que escapa da

[2] Em seu último livro, **El hombre sin cabeza**, Sergio Gonzáles (2009, Barcelona, Ed. Anagrama) dedica um parágrafo ao retorno do pânico, da natureza intempestiva e aterradora que suscitava o antigo deus Pan. Minha referência ao pânico aponta nesse mesmo sentido, à emergência de uma devastadora astúcia bestial.

[3] “Posso ocupar qualquer espaço vazio e chamá-lo de um cenário desnudo. Um homem caminha por este espaço vazio enquanto outro o observa, e isto é tudo o que se necessita para realizar um ato teatral”. Peter Brook (1998), “O teatro mortal”, **O espaço vazio. Arte e técnica do teatro**, Madri, Ed. Península.

[4] Conceito introduzido pelo pintor e escritor polaco Bruno Schulz em 1934 e retomado por Tadeusz Kantor.

imaginação, como um *objeto encontrado*"[5]. Este entrelaçado de texturas e "textualidades" – o contexto que faz o texto – foi instigando a emergência do material, do real. Se, como já foi dito, "a representação da realidade objetiva" foi substituída pela "apresentação da própria realidade objetual"[6], deveríamos acrescentar que a matéria dessa nova realidade que tem inundado os espaços de arte, expõe vestígios de sua degradada humanidade. Não somente o objeto e o próprio corpo do artista foram transformados em arte; mas o próprio sujeito feito objeto, cadáver, forma hoje parte do espectro de matérias e suportes artísticos. O residual, os fragmentos e os *restos de,* estão se constituindo na matéria de uma parte da arte contemporânea e atual.

Uma ampla reflexão sobre uma arte que fez dos fragmentos corporais seu objeto de representação, foi desenvolvida por Walter Benjamin em seus estudos sobre o Barroco. Em **El origem del Trauerspiel alemán**[7] Benjamin enfatizou o "desmembramento emblemático" como dispositivo fundamental para representar as cenas de martírio cristão: "Inteiro, o corpo humano não pode fazer parte de um ícone simbólico, mas uma parte do corpo se presta para a constituição do dito ícone" (resenha anônima em **Philosophie des images**, citada por Benjamin)[8]. O corpo roto era – e continua sendo – o objeto das visões alegóricas. No cenário de escombros corporais que constituiu o drama barroco, o fragmento foi altamente significativo, o pedaço se configurou como "o material mais nobre"[9] para sublinhar que na *physis* se anuncia sempre um *memento mori.*

A alegoria benjaminiana foi repensada remexendo no contexto de uma arte teológica que teve no corpo caído do humano o meio idôneo para a representação da consagração católica. No entanto, a possibilidade de alcançar o êxtase no matrimônio espiritual com Deus – representação fortemente erotizada nas representações discursivas, a poesia, como nas representações figurativas da arte barroca – esteve longe de poder conseguir a condenação da carne. Como observou Benjamin, a arte barroca introduziu "figuras e não almas"[10]. Petrificação da *physis* esfarrapada pela própria renúncia. Corpo humano que para transcender devia ser morto, cerceado, como o representam todas as histórias de martírios e santificações.

Mas quais são hoje os corpos e qual o sentido do desmembramento emblemático? Estudos sobre representações do corpo em contextos de violência, na arte, como desenvolveu José Alejandro Restrepo[11]; na antropologia, como fazem Maria Victoria Uribe[12] e Elsa Blair[13]; ou na crônica literária, como recentemente tem feito Sergio González Rodriguez[14], analisam os dizeres ou textos do corpo roto, e as encenações que com eles se constroem. Como se intervém, dispõe e "arranja" a matéria corporal sobre determinado espaço para configurar mensagens de poder.

Obcecados por encontrar significados, tentamos distinguir as diferentes intervenções violentas sobre o corpo, pois nem todas atuam da mesma maneira. Os cortes que transformam o corpo a partir do reordenamento das partes, da redistribuição dos membros, funcionam como um deslocamento do ordenamento natural do corpo, criando uma espécie de anomalia sobre a qual se constitui um novo sistema de significações. Este outro corpo implica uma alteração da gramática corporal convencional. De forma diferente, o corpo reduzido a "um monte de carne" implica na aniquilação de toda a ordem corporal, é apenas um amontoado de pedaços, vestígios, ruínas, do que foi um corpo. Quando os corpos são desaparecidos através de processos químicos de dissolução, pela submersão nas águas, ou são reduzidos a cinzas pela ação do fogo, o que se executa ou se persegue é eliminar todo o vestígio, é a invisibilidade total do corpo e sua morte.

Desde as visões emblemáticas e heráldicas da alegoria barroca até hoje, esta vocação para despedaçar o orgânico e "recolher em seus fragmentos o verdadeiro significado" não podia manifestar-se melhor do que na figura humana que "deixa em maus lençóis sua *phisys* convencional (...) a fim de reparti-la pelas múltiplas regiões de significado"[15]. A possibilidade de transcender para significar, sagrada ou monstruosamente, desde então, parece que se configurava graças à intervenção violenta sobre a *phisys,* ao desmembramento que exigem tanto os velhos como os "novos deuses", que com suas *interdições* seguem castigando, marcando os corpos dos que são considerados *transgressores*.[16]

Nos teatros do excesso que hoje nos circundam – aqueles que emergem durante e depois do acontecimento violento em qualquer rua, especialmente nas cidades do norte deste país – o cênico toma forma não apenas pelas corporalidades expostas. O emblemático opera não só pelos fragmentos corporais, mas também é produzida

[5] (1984) **El Teatro de la Muerte**, Buenos Aires, Ed. La Flor, p.266.

[6] Marchan, Simon (1974) **Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960**, Madrid, Ed. Alberto Corazón, p. 179.

[7] Benjamin, Walter (1990) **El origem del drama barroco alemán,** Madri, Ed. Taurus.

[8] Idem, p.212.

[9] Idem, p.171.

[10] Idem, p. 181.

[11] (2006) **Cuerpo Gramatical. Cuerpo, arte y violência**, Bogotá, Universidade dos Andes, Fac. de Artes e Humanidades, Dep. de Arte, Edições Uniandes.

[12] (1996) **Matar, rematar y contramatar. Las Massacres de la Violencia en Tolima. 1948-1964**, Bogotá, Centro de Investigação e Educação Popular; e (2004); **Antropologia de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colômbia**, Bogotá, Norma.

[13] (2004) **Muertes violentas. La teatralización del exceso**, Medellín, Universidade de Antioquia.

[14] (2009) **El hombre sin cabeza**, Barcelona, Anagrama.

[15] Benjamin, op. cit., p. 213.

[16] O pensamento de Bataille sobre os relatos de poder e castigo que sustentam a religiosidade, como os excessos e crueldades que a divindade impõe, podem ter ressonância numa das narcomensagens incluídas por Teresa Margolles na exposição Decálogo: "Assim ocorre quando pensas ou imaginas que meus olhos não podem te ver". Os "novos deuses" se manifestam como onipotentes deidades.

toda uma construção espetacular da morte violenta para produzir efeitos aterradores. “Teatralizações do excesso” as denominou Elsa Blair; ou atos rituais “aparentados com o teatro como transbordamento e contemplação”[17] as considerou Restrepo. Aqui a teatralidade está vinculada ao propósito de colocar ante os olhos a *evidência espetacular* do sofrimento, a cena aterradora de um discurso de poder que aniquila o corpo humano em vida e *post mortem.* De modo que não se está escrevendo um relato de horror apenas sobre o corpo, mas também se escreve um texto na colocação dos fragmentos no espaço ou na “*mise en scène* do ato violento”. O ato violento que cancela a vida transcende o momento de sua realização e é planejado como uma encenação. A cena que mostrada é configurada como *natureza morta,* onde as disposições das partes definem um quadro que fala através das imagens: uma cena que insiste em lembrar-nos a inevitável temporalidade da *physis – memento mori –*, exibindo a fragilidade do corpo humano ante a violência.

Estes desmembramentos contaminam hoje os espaços e as fronteiras do artístico. Não apenas como uma tela onde se representa um “relato pedagógico”; mas como ação construída com fragmentos corporais: naturezas mortas contribuídas pela matéria que se acumula nos necrotérios. Assim como o fotógrafo Witkin realiza suas obras, intervindo e dispondo uma materialidade que já foi previamente intervinda pela morte. A matéria humana ou animal é arrumada em cenas de um drama mais contemporâneo que não será pintado; mas o corpo fotografado será indício interferido desde os negativos. Os corpos reais emergirão nos positivos configurando novos tipos de colagens, que se transformam em alegorias dos *detritus* corporais, subvertendo o corpo idealizado pelos sistemas de representação dominantes até a irrupção das vanguardas, e que poderia sintetizar-se nesta frase de Benjamin: “o caráter inacabado e roto da bela *physis*”.

Nas criações de um amplo número de artistas contemporâneos e atuais, a arte se configura pelo comparecimento do real, como *montagem de restos*, de pedaços e vestígios de *corpos rotos*. O objeto intervém na qualidade de vestígio e documento; está ali com toda a sua abjeção e carga material como metonímia dos cenários do excesso. Em junho de 2007 a artista Rosa María Robles exibiu o Projeto *Navajas* (*Navalhas)* no Museu de Arte de Sinaloa. Deste, fazia parte *Alfombra Roja (Tapete Vermelho),* uma instalação realizada com cobertores ensanguentados que foram utilizadas para envolver pessoas assassinadas em Sinaloa e que foram retirados depois de vinte dias pela Procuradoria Geral de Justiça do Estado (PGJE), por considerar que se tratava de “objetos sujeitos à investigação”. Mesmo quando a artista tentou pedir emprestados estes cobertores enquanto pudessem ser “objetos de investigação”, lhe foram negados. Em resposta, Robles realizou um novo “tapete vermelho” em substituição ao anterior. Intervindo em seu corpo, manchou com seu próprio sangue outro cobertor. Ao lado do espelho, onde se refletiam os cobertores que inicialmente integravam a instalação, escreveu:

> Em virtude de que não me é permitido exibir cobertores autênticos de pessoas assassinadas e encobertadas recentemente em Sinaloa, deixo aqui este cobertor manchado com meu próprio sangue para seguir expondo uma reflexão profunda sobre a violência crescente e o silêncio doloroso que nossa sociedade enfrenta dia a dia, 22 de junho de 2007[18].

Outra peça incluída em *Navajas* foi *Andas meando fuera de la bacinica (Andas mijando fora do pinico)* (2007), instalação realizada com roupas ensanguentadas que pertenceram a uma pessoa assassinada no mesmo estado. Robles explicita a materialidade degradada de seus suportes artísticos: “As peças e instalações que compõem este projeto de exposição foram feitas com diversos elementos, em sua maioria recicláveis, de resíduos e de uso cotidiano, estabelecendo com isso uma distância entre os materiais ‘formais’ para dar lugar a uma obra livre da rigidez e frieza da estética modernista”[19].

Mas não se trata de qualquer tipo de objetos ou de elementos recicláveis; inevitavelmente, estas peças estão

[17] Restrepo, op. cit., p. 21.

[18] Robles, Rosa Maria (2007) **Navajas**, Culiacán, Direção de Investigação e Fomento à Cultura Regional, Ajuntamento de Culiacán e Universidade Autônoma de Sinaloa.

[19] Idem.

Morgue, 1999, de Rosemberg Sandoval

carregadas com os *traços* da ação violenta sobre o corpo, construídas como um enredo físico e narrativo que literalmente faz uma delas estender-se como tapete vermelho embaixo dos nossos pés, em alegoria aos horrores cotidianos sobre os quais caminhamos. Aqui emerge a problemática da legitimidade ou da ilegitimidade da arte ao expor elementos que podem ser utilizados para se *fazer executar a justiça*. Em contextos onde as provas e os vestígios do crime são desaparecidos pelos próprios elementos da ordem chamados a investigar, os artistas se obstinam em expor o que é considerado *obsceno*.

Os traumas que ainda não tiveram simbolização nem luto retornam de maneira fantasmal como *sintoma social*[20] na arte contemporânea e atual para repetir em diferentes regiões e com suportes diversos o registro da *mancha inerte*. Além de exibir-se para ser vista, dificilmente para ser "contemplada", esta arte compromete dispositivos que modificam as relações com os espectadores, e problematizam os tecidos e vínculos com a memória. Esta carga de experiência não pode ser reduzida a uma imagem nem delimitada a uma estética da contemplação.

Quero dar ênfase a duas questões: neste tipo de arte opera uma condição estética não contemplativa que não se erige sobre a ideia da sublimação. E, sobretudo, nos expõe a sermos participantes de uma *experiência,* a acompanhar fugazmente uma travessia que inevitavelmente se constrói sobre zonas de risco, a vivenciar uma sequência de acontecimentos que comportam uma *prova*[21]. Não implica somente uma exposição de vestígios e restos materiais da ação violenta, mas também se constitui como ação limite, como travessia de risco utilizando o próprio corpo do *performer* como suporte da experiência.

Quando em 23 de maio de 2008 o *performer* Álvaro Villalobos cavou uma fossa e foi enterrado por dois supostos policiais nos terrenos de Faro de Tláhuac, da Colônia Miguel Hidalgo na Cidade do México, o que ali se produziu transbordava o marco da visualidade. Mesmo que a imagem de um corpo enterrado, expondo apenas uma cabeça que nos olha, seja muito inquietante e estranha, o que ali se produziu foi muito mais que uma experiência contemplativa.

No texto que Villalobos circulou sobre *Fosa,* fazia referência ao enterro de corpos inertes em terrenos baldios

[20] Penso a ideia de sintoma social a partir dos delineamentos de Maria Victoria Uribe em Antropologia da inumanidade, que retoma o conceito de sintoma que Slavoj Ziezk trouxe ao mundo do social e que também foi utilizado pela antropóloga Begoña Aretxaga para estudar os protestos carcerários na Irlanda do Norte.

[21] Estou considerando a noção de experiência a partir dos entrelaçados e capas semânticas observados por Victor Turner, no sentido de passagem, medo, travessia, exposição, perigo, risco. (2002) *Dewey, Dilthey y drama. Un ensayo en torno a la antropología de la experiência*, Antropologia do Ritual, compilação de Ingrid Geist, México, Escola Nacional de Antropologia e História.

Andas meando fuera de la bacinica, 2007, de Rosa María Robles

que transformam o campo em cemitério de fossas comuns. Num espaço onde a memória coletiva associa lugares de enterros de restos corporais à origem de comoções telúricas e de violência política, Álvaro se enterrou – vestido de branco "como um camponês colombiano num dia de festa", como afirma o artista – por mais de quatro horas, deixando unicamente sua cabeça exposta.

Submeter o corpo "com força de vontade", restringindo "seus movimentos com o peso da terra num tempo e lugar específico", evocando, como assinalava o *performer,* a repetida realidade dos corpos sem tumba, era em si mesmo um acontecimento tramado pela tensão entre a vida e a morte. Enterrar mais da metade do corpo, submeter sua pulsação e fluídos ao peso de uma massa telúrica, foi uma ação que fazia pensar na terra e na tumba como destino do corpo, no ritual único que devemos aos mortos. Essa experiência se aproximava de um rito de luto, acompanhada de toda liturgia e cuidado com o corpo que esses atos implicam: pisar e umedecer a terra em volta, resguardar o corpo – neste caso resguardar o rosto do sol excessivo. Da parte dos supostos espectadores despertaram impulsos de cuidar e acompanhar um corpo e um sujeito numa situação limiar: *semeado* temporariamente, para a vida ou para a morte. Além de convocar à contemplação de um objeto, a ação também despertava outros sentidos, como o olfato – a terra úmida – e o tato – a possibilidade de retirar a terra próxima ao rosto – implicando espontaneamente àqueles que foram mais acompanhantes do que espectadores.

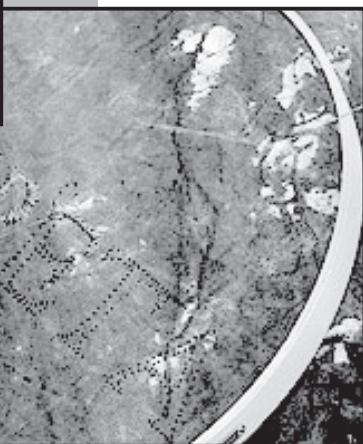
Pensar a experiência como vivência de uma sequência de acontecimentos, implica reconhecer os momentos que a configuraram. Quando o próprio *performer* cavou a terra e deixou a fossa pronta para receber o corpo, já iniciava a ação. Uma série de atos continuaria: entrada na fossa – enterro – permanência – desenterro – saída.

O corpo exposto a uma situação estranha e incômoda perturba a ideia do gozo artístico como via de aproximação ao sublime. Mas nos comovemos pelo estranhamento implícito numa ação que interrompia qualquer rotina artística. E, pelas evocações de dor, pelas memórias convocadas, pelos espectros e afetos que foram suscitados no próprio *performer* e em cada um dos acompanhantes. Algo de conjuro e de oferenda – de ex-voto[22] – animava aquela ação. A alegoria[23] que ali emergia tocava o fantasmal. Demasiados restos de corpos sem enterro nem luto, demasiados esquecimentos em tempos e territórios diversos compareceram no espaço e nele depois daquela experiência.

Na ordem figurativa, a cabeça sobressaindo rente ao chão – apenas um fragmento, um vestígio do corpo roto e soterrado – também fazia sua parte convocando certas *paisagens* da memória. Mesmo que as cabeças separadas de seus corpos tenham começado a aparecer, desde 2006, como signos da narcoviolência no México, em *Fosa* também surgiam referências a sucessos da vida sociopolítica da Colômbia. A mutilação de corpos e cadáveres tem sido uma prática que começou a desenvolver-se desde a violência bipartidarista iniciada em 1948, até a violência narcótica encabeçada pelo vigariato e paramilitarismo das últimas décadas. O "corte de mica" é a expressão com a qual se

Obras de Regina Galindo, Teresa Margolles, Rosa María Robles e Alvaro Villalobos.

[22] Uma parte importante das ações realizadas por este performer foram concebidas como ex-votos, como oferendas.

[23] Insisto na noção de alegoria utilizada por Walter Benjamin: um relato de montagens que transcendem a temporalidade numa relação anacrônica, discutindo a construção de sentidos lineares que apelam a relatos de progressão e totalidade.

nomeiam as decapitações e o correspondente ajuste da cabeça entre as mãos ou sobre o púbis da vítima. Os enterros, deixando a cabeça visível, também são uma prática incorporada às manifestações públicas na Colômbia, como as realizadas na localidade de Usme, Bogotá (2002), no protesto pela falta de serviços públicos; tal como aparece na iconografia que José Alejandro Restrepo inclui em seu livro **Cuerpo Gramatical**[24]. Esta referência, de alguma maneira era evocada no texto de Villalobos sobre a ação: "Suportar o peso da natureza, receber a terra, enterrar-se, sepultar-se, é um ato simbólico utilizado por diferentes comunidades com vários significados, relacionados principalmente com a morte e o esquecimento".

Tais densidades do experiencial, que operam unindo restos, atuam além do estético. Comprometem e solicitam dos espectadores/participantes/acompanhantes, uma espécie de *contrato social*[25]. Como olhar a instalação de telas impregnadas com lodo e usadas para limpar lugares onde foram encontrados os corpos de pessoas assassinadas no México, que são exibidas como parte do conjunto de obras e ações apresentadas por Teresa Margolles na 53ª Bienal de Arte em Veneza? Ou fora do pavilhão, as ações estendidas até as ruas e praças onde se bordam narcosentenças com fios de ouro sobre telas manchadas de sangue pela morte violenta. Qual poderá ser a experiência, que *contaminações* são suscitadas, além do material, quando familiares de vítimas lavam-mancham com sangue, diariamente, o piso dos salões do palácio renascentista destinado a mostra mexicana *¿Y de qué otra cosa podríamos hablar? (E de que outra coisa poderíamos falar?)*

Entre os muitos devires da arte contemporânea, argumenta-se seu devir documento[26]. Se os vestígios que expõem *a dor dos outros* são cada vez mais visíveis, seria necessário pensar a vontade para testemunhar que move a prática artística. Isso implicaria em refletir o testemunho numa relação quem sabe menos agônica que a estabelecida por Agamben, mas não menos comprometida. Quando se toca na *dor dos demais* ficamos contaminados e expostos. O testemunho não é somente de um sobrevivente que supre a voz dos que já não podem testemunhar. É também um "ato do autor" – situação sugerida pelo mesmo Agamben – onde se tecem ou montam experiências próprias com as de outros, delimitadas pela dupla função de transmitir e inquietar, *doa a quem doer*, o fundo de incomunicabilidade dos acontecimentos. Essa transmissão inquietante é a que expõe os sujeitos, os objetos e corpos implicados nas experiências que se envolvem com a dor. Além de uma inevitável *poética dos detritos*, as práticas que têm como suporte os vestígios e os restos, expondo forçosas contenções e agonias do corpo, nos envolvem em experiências que não poderiam ser redentoras. Esta arte residual da incompletude testemunhal não poderia reduzir-se a utopias de restituição. Expõe demasiados pedaços que não podem remanejar-se sob as ideologias da reconciliação.

***Ileana Diéguez** é professora e pesquisadora da Universidade Autónoma Metropolitana (campus Cuajimalpa), México. É autora de, entre outros livros, **Cenários Liminares: Teatralidades, Performances e Política**.

[24] Op. cit.

[25] Devo esta ideia de "contrato social" a James Ramey, a quem agradeço uma enriquecedora retroalimentação de textos.

[26] Didi-Huberman, Georges (2008) *La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la liberdad estética*, **Alfredo Jaar. La política de las imágenes**, Santiago do Chile, Metais Pesados, p.61.

Teatro Popular:

ASCENSÇÃO DE UM "NOVO" TEATRO CONJUGA ELEMENTOS PARA ALÉM DA CENA

Luciano Carvalho*

Espetáculo A saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica

Estamos experimentando um novo teatro que se espraia para além das cercas estéticas da obra em si. O fenômeno aqui analisado dá-se nos modos de organização social para o fazer teatral dentro e fora da cena. Os elementos constituintes deste fenômeno apresentam-se como matéria estética ao mesmo tempo em que não o são. Como se a vida social que anima o evento teatral trouxesse consigo partes importantes da obra, embora a obra teatral pudesse acontecer independente destes fatores, não sem prejuízo da mesma enquanto manifestação artístico política.

Espetáculo *A saga do Menino Diamante* – *Uma Ópera Periférica*

Cabe aqui apresentar que elementos conjugados propiciam a construção deste “novo” teatro popular. Entendamos popular na acepção freireana no que se refere às classes trabalhadoras. Muitos são os fatores e discorrer sobre cada um em separado, juntando-os ao todo, pode ser a escolha metodológica deste texto. Aprofundar, porém, em cada tema não é objetivo aqui e sim compilar o maior número possível de fatores aglutinados à manifestação político teatral.

Comecemos por breve descrição do objeto artístico: *A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica*. O título da peça teatral dá pistas do que temos à frente, devemos acrescentar que algumas das pistas são falsas. Uma, porém, é verdadeira: o caráter periférico enunciado. A ópera periférica acontece em um terreno com dois galpões e uma quadra poliesportiva. Terreno outrora abandonado no coração da zona leste de são Paulo e ocupado e animado pelo coletivo de artistas criadores da peça.

O coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes atua na região há dez anos desenvolvendo trabalhos artísticos/políticos. A indissolubilidade dos fatores constituintes apresenta-se já de início. É necessário descrevermos a ambiência donde se dá *A Saga*. Portanto nos deparamos com um terreno em meio à periferia Leste de São Paulo ocupado por trabalhadores artistas (ao menos é assim que se autodenominam) produtores da peça que traz como mote a Saga da Aventura Humana em seu papel construtor de história, para além de heróis e indivíduos prodigiosos. O trabalhador é colocado como centro de cena, como sujeito histórico. Assim, temos um espetáculo teatral que declaradamente assume a luta de classes como premissa conceitual e política, consequentemente colhe os frutos estéticos desta escolha.

Dentre as pistas falsas, o fato de intitular um menino diamante como pseudoprotagonista é desmascarado de início por um narrador em prólogo. Ora, como já foi dito, não se trata das aventuras e desventuras de um indivíduo, tampouco de um indivíduo heróico, prodigioso como jóia rara e sim da destruição desta ideologia do individuo atomizado e heróico, portador das glórias históricas difundidas pelas classes dominantes e suas oficialidades no poder.

Ao ouvir a palavra ópera, inevitavelmente nos assaltam o imaginário gigantescos teatros, cenários luxuosos, vozes em trinados impossíveis, camurças, veludos e estofados, dourados e rococós, roupas de gala e orquestra no fosso etc. Esta *Saga* apresenta o que trabalhadores artistas entendem por operar com música, teatro e poesia, aliás, conjugação esta que também baseia a ópera burguesa em sua concepção wagneriana.

Desta maneira, trabalhadores artistas operando com música, teatro e poesia num terreno na zona leste de São Paulo colocando a classe trabalhadora como verdadeira construtora da história, destituindo os heróis e dirigindo-se à própria classe trabalhadora como interlocutor já concentra

elementos dignos de nota. Acrescentar a estes fatores que a História narrada é protagonizada pela classe trabalhadora e construída pelo coletivo de classes em conflito (o ser social) para explicitar a construção do capital em sua face mais acabada: as megalópoles.

A construção das cidades é o terreno material em que se desdobram as inúmeras metáforas de *A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica*. Entendendo que a construção material é constituída pelas relações sociais que a animam. Neste ínterim também figura o nascimento do indivíduo como fruto do ser social, como obra coletiva que depois de constituído passa a integrar e a reproduzir a sociedade que o criou. Nesta saga também há espaço para elucidar a criação social e ideológica do herói e como esta receita se replica em diversas esferas das relações humanas, a saber, na favela o surgimento do líder comunitário, no político prodígio, no fenômeno do futebol, no estilista famoso etc.

As diversas instituições ideológicas do capital figuram em cenas tema como a dos meios de comunicação, religiões, cultura de massa etc.

A favela que é construída no decorrer da apresentação é destruída pela mesma força geradora e concentradora de riquezas. A destruição da favela pela mão do Estado sob a ordem das grandes corporações e a rodovia que soterra os escombros encerra o primeiro ato na afirmação da luta de classes e seus principais personagens em choque.

Este complexo conceitual e formal tem atraído muitas pessoas às cercanias do Jardim Triana e Cidade Patriarca nas noites de sábado. Mas, organizemos melhor: de onde, quem, quantas muitas pessoas?

Fato inusitado é que a *Saga* tem recebido em média 300 pessoas por apresentação. Outra novidade é que não é, em maioria, público de teatro. São jovens militantes políticos, grupos organizados e movimentos sociais em ônibus (custeados pelos organizadores), jovens trabalhadores e estudantes, moradores do entorno, estudantes de teatro.

O terreno onde acontece a *Saga* dista 17 quilômetros do circuito teatral tradicional da cidade, no entanto, o público que chega vem de todas as regiões do município de São Paulo, com maior presença da zona leste. Diadema, Osasco, Poá, Suzano, Guarulhos, Mogi das Cruzes e outros avizinhados municípios têm marcado presença no espaço.

Um ou dois ônibus são disponibilizados por apresentação. Os grupos organizados qualificam a apreensão do trabalho e o debate posterior. É comum após a apresentação do primeiro ato ver grandes rodas com grupos fazendo uma breve avaliação da experiência para depois diluírem-se na festa.

A Saga do Menino Diamante é um espetáculo festa que tem seis horas de duração. A saga começa às 22h do sábado e termina às 4h da manhã de domingo. Durante a execução do primeiro ato faz-se uma grande sopa em cena, que mais tarde é servida gratuitamente aos presentes. O segundo ato festa remonta a troca mais "livre" entre as pessoas. Todos passam a protagonizar sua experiência diluída no coletivo festivo. Música, caldo e cervejas embalam conversas, debates, danças, namoros dentro do galpão ornamentado com a indigesta obra plástica de Crinstian Sabja, artista plástico chileno, parceiro do coletivo Dolores que recolheu lixo do entorno e criou um galpão sucata com base no construtivismo russo, simbolizando a sociedade do consumo num alerta mudo e agressivo sobre onde estamos.

Todos os sábados, às 22h, o fenômeno se repete: Cerca de 300 trabalhadores se juntam num ponto da zona leste da cidade, ponto sem tradição teatral, para participar de um teatro feito por trabalhadores, fora da tradicional arquitetura teatral, num terreno e num galpão, sem uso de protagonista, numa forma épica, com alimento cozido no ato cênico e servido no ato festa, apreciando debates políticos densos trazidos à tona por 32 trabalhadores artistas organizados de forma horizontal e custeados por lei criada pela categoria de trabalhadores de teatro organizados na cidade de São Paulo.

Num momento de teatros vazios (exceção aos trabalhos mercadoria com apelos midiáticos), nos deparamos com público outro em outra forma de se dispor no espaço e relação. Como no teatro de rua, a classe trabalhadora é a principal interlocutora deste teatro, porém, com sede fixa, fora dos tradicionais horários e períodos de temporada (quinta, sexta, sábado, domingo), fora dos aglomerados dos grandes centros. Este público se programa para passar uma noite em teatro e festa. Este público se depara com rupturas estéticas e a abolição do drama, uma forma muito distante das tramas de novelas televisivas ou de películas hollywoodianas, este público se encontra com pares para fruir teatro político.

Resta saber se este fenômeno é pontual sucesso de uma obra específica ou se é possível esmiuçar seus elementos constituintes a fim de replicar os êxitos da construção de um teatro realmente relevante para a sociedade, para a classe trabalhadora.

SOBRE AS TORTUOSAS TRILHAS ATÉ A SAGA

As relações vivenciadas agora são fruto de um trabalho realizado ao longo de dez anos com características iniciais que desdobraram diferentes das intenções originárias. As relações da classe trabalhadora experimentadas agora surgem de um sem tipos de combinações até mesmo bizarras que resultam na clareza política e no acerto estético compartilhado hoje.

O pensamento do coletivo Dolores é formado aos pedaços. O bombardeio de informações midiáticas, mais

o ideário neoliberal ONGueiro, o empreendedorismo, as bandeiras ecológicas de ação local e pensamento global, resquícios da esquerda em partido, em comunidades eclesiais de base, a universidade privada, o fato de serem trabalhadores, a real exclusão do circuito teatral e outras frações de pensamento e reflexão foram captadas por trabalhadores que queriam exercer teatro.

Separar tanta porcaria do que realmente contribuiria para uma análise afiada da realidade foi tarefa de anos. Conforme afunilava o olhar para um método de análise mais coerente com as vivências concretas, surgiam novos parceiros para compor e contribuir com a análise mais geral, trazendo também, o legado dos clássicos cunhados pela classe trabalhadora ao longo da história.

Outra árdua tarefa foi arrancar o preconceito tão minuciosamente plantado pela ideologia burguesa nas cabeças dos fazedores. Perceber-se como histórico foi o grande trabalho de nascimento de um coletivo consciente. No mundo do espetáculo atemporal, todos querem ser a última e novíssima novidade, todos se vêem como produtos em geração espontânea. "O último lançamento que encantará a sociedade (os consumidores)". Abandonar essa perspectiva configura um parto doloroso aos grupamentos humanos e o coletivo Dolores ainda sacode as crostas de sua placenta social. Tal como o menino que nasce do morro, do barro, da lama e é recebido pelas tramas institucionais componentes da sociedade que penetra o ser. A libertação destes valores não se dá de modo total, o grupo é fruto desta sociedade e carrega suas contradições, porém, avança para o estágio capaz de decifrar alguns códigos a ponto de combatê-los.

Toda a linguagem pacífica da classe média foi aos poucos cedendo espaço a outras formas de ação. O descobrimento da panaceia ideológica se deu na realização do discurso, na constatação prática de sua ineficácia no que se refere à transformação real das condições de vida dos trabalhadores. Aos poucos a bandeira branca da paz nas periferias tinge-se de vermelho, o branco mostra sua face engessada, nada mais nada menos do que muralhas artísticas para contenção da pobreza e da violência. Contenção pacífica por meio da arte e cursos técnicos para perpetuação da subserviência dos soterrados pela ordem. Perplexos ao descobrir que muitas ações do próprio coletivo coadunavam com interesses que combatiam. As ações bancadas por ONGs que pregam a inclusão impossível serviram para um contato febril com as mazelas cotidianas apaziguadas com atividades artísticas. O compromisso político desenha-se com mais firmeza, a cada passo uma nova leitura. A práxis freireana compõe o método de crescimento e estudo doloriano. Nem ativistas irrefletidos; nem acadêmicos apartados das pedras.

Desta maneira, também em lutas sociais frontais se deu e se dá a formação política. Ocupação de latifúndios e usinas junto ao MST, marchas, passeatas, ocupação de prédios públicos, intervenções artísticas, greves etc. Muita luta na construção do pensamento e da estética dos trabalhadores artistas.

A Saga advém desta trajetória impregnada de real compromisso com a luta de classes e seus desdobramentos para além da cena parece ser óbvia materialização estética da história que carrega.

***Luciano Carvalho** é componente do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

Espetáculo *A saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica*

VICTOR GARCÍA:

Trajetória, Pensamento e Criação de um Revolucionário do Teatro

"Não se trata somente de ler Artaud,
trata-se de vivê-lo."
Victor García

Victor Pedro García nasceu em 1934 em Tucumán, Argentina. Desde a infância demonstrou o seu amor pelo teatro criando jogos e representações teatrais nas reuniões e festas familiares. Inquieto, ele acabou se interessando por quase tudo: enquanto fazia o curso ginasial, estudava pintura e escultura; cursou medicina durante quatro anos e trabalhou três numa clínica neuropsiquiátrica. Ao mesmo tempo, frequentava cursos de arte dramática, mímica, arquitetura e dança contemporânea. Para grande frustração da família, que o queria engenheiro-agrônomo, o teatro torna-se uma paixão irresistível. Entre 1953 e 1957 fez parte do grupo independente

Espetáculo *Gilgamesh*

Teatro El Cardón em sua província de nascimento, onde a sua atividade fundamental foi a de ator. Logo a seguir deixa Tucumán e vai para Buenos Aires. Abandona o projeto família de García médico pelo de García diretor de teatro. Realiza estudos de teatro com Marcelo Lavalle no Instituto de Arte Modemo e cria o grupo Mimo Teatro, com o qual realiza investigações do espaço cênico e da corporalidade do ator, experimentando suas possibilidades de transformação até provocar metamorfoses de irrealidades e por em prática a teoria da desumanização. Estas indagações serão uma constante em sua estética teatral e começaram a expressar-se nas encenações *Maleficio de la mariposa*, *El retablillo de Don Cristóbal*, ambas de Federico García Lorca, em obras de Lope de Vega e farsas medievais anônimas. Como resultado destas experiências elabora um manifesto para o Grupo Mimo Teatro – onde já aparecem algumas chaves do que será sua teatralidade nas produções futuras. Por exemplo, referindo-se aos atores diz: “(...) conhecendo e dominando seu corpo os atores passam por um processo de desinibição, desumanização e perda da individualidade no grupo (...)”; como quando fala do espaço “(...) romper o espaço com uma sucessão de imagens, resultantes das forças de um drama (...)”; nestas expressões, como no resto do pensamento contido no manifesto, podemos perceber palavras significativas como: desumanização, romper, imagens, força, etc., que nos mostram um afastamento de linguagens como realismo, naturalismo, etc., por um lado, como da explosão do espaço cênico por outro. O sucesso deste grupo de teatro experimental o transforma no *enfant terrible* de Buenos Aires. Entre 1960-62 Victor García passa um período no Brasil onde continuará com o Grupo Mimo Teatro incorporando atrizes, atores e elementos da cultura brasileira, como também a dança moderna, que estuda com Ponona Sforza (discípula de Martha Graham), com quem produzirá experimentações e espetáculos como *O Espermatozoide* e o *Óvulo*, com os quais introduz novas experiências e novas propostas de vanguarda que o levam a necessidade de criar um novo grupo com o nome de Mimo Drama.

Em seguida, sem dinheiro, viaja a Paris. Sobrevive graças ao auxílio do Exército da Salvação, até ganhar um concurso da Rádio e Televisão Francesa, para fazer a parte plástica (movimento e ação) de um espetáculo sobre a música concreta de Pierre Schaeffer. Realiza um curso de mímica com Marcel Marceau e ingressa na Universidade do Teatro das Nações, além de fazer amizade com artistas importantes no panorama cultural francês. Podemos aqui assinalar outra chave da teatralidade de García, que é a sua relação com a arte da pantomima, que já está presente no seu primeiro manifesto ainda na Argentina, e também por ter passado pelo submundo parisiense sem falar o francês. Damo-nos conta que a língua falada não era impedimento em sua vida, como também a palavra e o texto dramático não eram fundamentais na sua teatralidade. Roland Barthes diz “(...) a teatralidade é o teatro menos o texto dramático (...)”, pelo que podemos interpretar que o teatro é a substância por excelência dos signos menos o texto dramático, que é mesmo que dizer: pode haver teatro ainda que não haja narrativa, mas que haja volumes, corpos que dançam, corpos que jogam, sons que geram espacialidade, etc. No ano de 1963, dirigindo uma oficina em língua espanhola, participa do encontro da Universidade do Teatro das Nações – onde o governo da França e da cidade de Paris, ano após ano, propunha aos grupos teatrais do mundo, incluindo países periféricos, a possibilidade de jovens artistas participarem e fundamentarem suas teorias em estudos críticos dos valores

Espetáculo *Cemitério de Automóveis,* de Fernando Arrabal

estéticos, técnicos, morais e proporem uma nova tomada de consciência do homem que se traduz em novas experiências teatrais. García apresenta a sua encenação de *El retablillo de Don Cristóbal* e ganha os cinco primeiros prêmios nas distintas categorias: direção, cenografia, interpretação, figurino e pesquisa de novos elementos cênicos, firmando-se no meio teatral parisiense. O dramaturgo irlandês Samuel Beckett comenta: “Victor García renovou o debilitado teatro francês”. Convidado pela Companhia Serreau-Perinetti, encenou com grande sucesso *La Rosa De Papel - El Retablo de la Avaricia, de la Loucura y de la Muerte,* de Valle Inclán. Victor acabou sendo escolhido para participar do concurso das “Jovens Companhias” de teatro, onde apresentou *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry, numa concepção revolucionária (colocando um negro senegalês no papel principal, rompendo com toda tradição estabelecida, em que Ubu representava o poder patriarcal francês), que escandalizou Paris, consagrando-o definitivamente. Pela primeira vez representava em francês e com companhia própria. Neste espetáculo destacamos outra chave de sua teatralidade, que é o tratamento dinâmico, flexível e vertical do espaço cênico, em oposição à rígida e horizontal cena clássica.

Em 1966, García continuou em Paris, cidade que ao que parece foi escolhida para sua residência, mesmo que dissesse: “Tenho levado sempre uma vida meio cigana, não tenho outra casa senão os hotéis”. Nesse momento começa a *era Arrabal* com a encenação de *Cemitério de Automóveis,* apresentado pela primeira vez no Festival de Dijon e posteriormente em Paris e São Paulo. *Cemitério de Automóveis* era apenas uma das quatro peças de Arrabal integradas às várias sequências do espetáculo. Funcionando como prólogo, estava *Oração*, logo a seguir vinha o primeiro ato de *Cemitério de Automóveis*, depois a ação de *Os Dois Carrascos*, sucedida pelo segundo ato do *Cemitério de Automóveis*, o texto de *Primeira Comunhão* e, finalmente, o epílogo da peça principal. Num cemitério de pesadelo, entre sucatas e carcaças de automóveis, Fidio, personagem de *Oração*, ao descobrir a história de Jesus, prepara os espectadores para Emanou, de *Cemitério de Automóveis*, uma espécie de Cristo da era do jazz, que tem trinta e três anos e dois amigos, Topé (Judas) e Fodère (Pedro). Victor García, depois de se lastimar por não ter encontrado em Paris “um galpão, uma garagem, um espaço vazio para fazer um trabalho experimental”, transformou totalmente o Teatro das Artes (supressão da orquestra, instalação de um praticável ao redor de toda a sala e de um tablado suspenso, recurso a poltronas giratórias), para aí montar *o Cemitério de Automóveis*, em virtude de uma concepção do espaço cênico que muito se aproximava daquela que o primeiro *Manifesto da Crueldade* de Artaud pretendia. O desempenho liberto da dicção realista, o desenvolvimento antipsicológico dos conflitos, a violência física e as evoluções acrobáticas punham diante do público um universo inédito, cujos paralelos teóricos parecem irmanar-se ao ritual artaudiano ou mesmo grotowskiano. Muitas vezes alertado sobre suas afinidades com o fundador do Teatro Jarry, García confessava sem rodeios que mal conhecia *O Teatro e seu Duplo*. Foi por instinto e por outros caminhos que ele atingiu certas concepções de Artaud.

Espetáculo *Gilgamesh*

A convite da atriz e empresária Ruth Escobar, Vitor García veio para o Brasil montar o espetáculo *Cemitério de Automóveis* em 1968. Para em seguida realizar *O Balcão,* que na descrição do crítico Sábato Magaldi foi:

> (...) talvez o mais importante espetáculo de Victor, e que só o público de São Paulo teve o privilégio de conhecer (exibiu-se no exterior um filme extraído da montagem, que levou o professor iraniano Karim Modjtehedy a exclamar: "A Capela Sistina do Teatro", qualificativo subscrito por Raymonde Temkine). Estreada a 29 de dezembro de 1969, depois de longos e penosos meses de trabalho, a peça de Genet produziu um choque inesquecível. A concepção de Victor García, desenvolvida no cenário de Wladimir Pereira Cardoso, modificava radicalmente o Teatro Ruth Escobar. Aboliu-se a separação convencional entre palco e plateia, escavando-se o palco para que, do porão até os urdimentos, se erguesse vasto funil, em cujos passadiços se acomodava o público, em bancos dispostos numa sequência em espiral. O espectador acompanhava, assim, a ação do bordel de luxo como verdadeiro *voyeur*. Iluminava-se o ambiente por meio de um espelho parabólico, escavado no concreto do porão, cinco metros abaixo do palco. Desenhou-se uma concha elipsoidal com plástico espelhado, desempenhando funções semelhantes a de um farol de automóvel. Um módulo que subia e descia: era de ferro vazado, com acrílico. Passavam-se aí muitas cenas, mas os atores distribuíam-se por todo o teatro, inclusive nos passadiços para o público. Do urdimento, descia uma rampa, em espiral, com nove metros de altura, sendo utilizada em alguns quadros (do espelho parabólico aos urdimentos havia vinte metros de altura). Além disso, foram instalados cinco elevadores individuais, e dois guindastes suspendiam duas gaiolas, para o diálogo de Irma e Carmen. Os atores também usavam plataformas, verdadeiros trampolins. Uma cama ginecológica entrava no módulo sem necessidade que ninguém a empurrasse. Uma parte da estrutura metálica (86 toneladas de ferro), de seccionamento treliçado, abria-se, para a entrada dos revolucionários. Entre numerosos outros momentos de um ritual magnífico, sobressaía a linda metáfora da cena final: os homens quase nus, amontoados no solo do inferno, escalando as paredes do bordel para obter a liberdade.

Entre sua instalação definitiva em Paris e suas sucessivas viagens e encenações no Brasil, Victor García é contratado durante um ano como diretor convidado pela CITAC (Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) onde monta *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón de la Barca, no átrio do Convento medieval de Alcobaca e *Así que pasen Cinco Años* de Federico García Lorca. Percorreu em seguida vários países da Europa, sempre inovando e subvertendo com vigorosas montagens o teatro tradicional: *A Sabedoria,* um oratório baseado num texto do escritor católico Paul Claudel, causou furor em Bruxelas. Uma ideia cênica arrojadíssima; Victor colocou em cena oitenta e sete atores, que constroem um barco de dezessete metros, em meio a cantos mouriscos, citações bíblicas e enunciados científicos. O contato com a Espanha se realiza através da Companhia de Nuria Espert. Victor encenou *As Criadas* de Jean Genet, que estreou em Madri, depois de problemas com a censura, em fevereiro de 1969. Esse espetáculo foi a Paris, ao Festival de Xiraz (no Irã), a Viena e a Londres e ganhou o grande prêmio do Festival Internacional de Belgrado. Os jogos de espelho e uma rampa engrandeciam as imagens das três atrizes, além dos coturnos e das capas excepcionais. Diferentemente das outras montagens de Victor, o desempenho das atrizes passava ao primeiro plano. Com a Companhia de Nuria Espert, García ainda encenou *Yerma* de García Lorca (1970) e *Divinas Palavras* de Valle Inclán (1975). Em *Yerma* uma estrutura metálica pentagonal, inclinada, prendia por cordas, no centro, uma vasta lona, lugar das ações principais. Os atores ora pisavam a lona, ora dialogavam em baixo dela, suspensa por fios vindos dos urdimentos. O que havia de comum com as outras montagens de Victor: o gosto pelos engenhos mecânicos e a plasticidade visual do artista requintado, feita ainda da criatividade dos figurinos. A marca nova estava na simplicidade e na extrema eficácia da invenção. Um erotismo envolvente enriquecia as marcações e os gestos e atitudes dos atores, como a sublinhar o absurdo da secura na relação do casal protagonista. "Esta não era a tragédia de uma mulher estéril, e sim a tragédia da esterilidade entendida em seu sentido mais amplo e ligado a estagnação de uma sociedade", diria García.

Esta chave no tratamento temático aparece em *Bodas de Sangue* de García Lorca (Teatro Nacional Habima de Israel, em hebreu, 1980) onde a história trágica e individual de “a noiva”, “o noivo” e “Leonardo” se transformam em conflitos essenciais da condição humana. Como diria o mesmo García: “sangue, sêmen e morte”. Em 1971, a convite de Laurence Oliver, diretor do Teatro Old Vic de Londres, montou em idioma inglês *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* de Fernando Arrabal, com o ator Anthony Hopkins. Em 1974 voltou ao Brasil para preparar com vinte e cinco atores brasileiros a colagem de *Autos Sacramentais,* de Calderón, para estrear no Festival de Xiraz. O lançamento foi prejudicado: o cenário, que era um grande diafragma de alumínio e cristal, não funcionou e a censura proibiu a nudez do elenco. O espetáculo tornou-se histórico, porém na Itália a magistratura liberou o nu, não o considerando, em si, motivo de interdição. Os *Autos* não puderam ser representados no Brasil por causa da censura da Ditadura Militar.

Neste contexto podemos considerar Victor como um homem de seu tempo na transgressão e ruptura dos anos 60 e 70. A prática teatral de García desvela uma intuição frente ao que o seu tempo incubava. Colocava em marcha um teatro antropológico, no sentido de negar certas convenções etnocêntricas e criar espetáculos multiculturais. No teatro de García podemos reconhecer dois tipos de perspectivas antropológicas. A primeira é no sentido da antropologia como busca de normas na conduta humana. Um teatro que está livre das palavras, que pode ser encenado no Brasil, Israel ou Irã. O homem de Victor não é o homem dos iluministas cegados pelo olhar cultural eurocêntrico. Victor se sentia “completamente estranho aos nacionalismos culturais” e concebia o teatro como “uma cerimônia”. A outra perspectiva antropológica que se revela na obra de García foi a de gerar criações que em sua etapa de produção acolhiam e abarcavam diferentes códigos culturais. Demonstrou uma especial sensibilidade para a presença do mundo africano e islâmico no continente europeu. Em 1965 Victor escandalizou a França ao exibir *Ubu Rei;* e em *Gilgamesh* uma década depois, colocou em cena atores de distintas etnias árabes, que falavam em diferentes dialetos. Aqui a linguagem tomava o sentido da sonoridade, junto aos corpos desnudos. Era o “outro” (o terceiro mundo, as culturas marginalizadas), o periférico, no centro da cena das culturas hegemônicas. Sem uma teoria ou intencionalidade expressa, Victor García foi um precursor do teatro interétnico. “Estou maravilhado pela África, pela Etiópia”, disse a Odette Aslan em novembro de 1979, perfeitamente consciente do impacto cultural que produzia e das implicações culturais e políticas. Em seu ensaio sobre *Gilgamesh*, Odette Aslan, afirma que esta escolha se deu depois que Victor escutou discos em árabe de Abed Azrié (um cantor sírio que executa música clássica árabe), convencendo-se que essa língua, pela sua sonoridade, serviria ao espetáculo. Com a incompreensão da língua falada queria transportar o espectador a um mundo desconhecido, dando mais importância às imagens que ao texto. No entanto, é importante analisar que estas escolhas eram possíveis pela sua relação estreita com o mundo árabe parisiense e a abertura mental que captavam aportes culturais mais amplos. Odette Aslan analisa a introdução, também em *Gilgamesh*, de diferentes elementos culturais, utilizando imagens da história mexicana e do *Polpo Vhu* (um dos poucos livros que restaram da civilização Maia) e, às vezes, dando certa atmosfera afro-brasileira com sons que evocavam o candomblé. Esta investigadora, que realizou um verdadeiro trabalho etnográfico sobre a encenação de *Gilgamesh*, deixando um registro que abarca os planos fundamentais do espetáculo e que conviveu com a equipe, deixando também um arquivo da evolução diacrônica do espetáculo, opina que “Ele (García) não se separou de suas raízes ameríndias, isso foi assimilado por ele... Suas imagens não surgem do *Gilgamesh*, nem de *Polpo Vhu*, senão que García traz consigo heranças muito antigas (...) a presença de tradições incaicas mais familiares a García que as mesopotâmicas, o haviam sensibilizado para o conteúdo das cenas efêmeras e ele buscou soluções cênicas novas e ao mesmo tempo próximas de um sistema de pensamento muito antigo.”

Víctor Pedro García morre aos 47 anos, em 28 de agosto de 1982, em Paris. É enterrado no Cemitério Pere Lachaise. Estava preparando os espetáculos *O Burlador de Sevilla* e *O Convidado de Pedra* de Tirso de Molina, ambos projetos subvencionados pelo governo da França. Criativo, propondo sempre soluções audaciosas, Victor preocupava-se sobretudo com o espaço cênico, tratando-o de forma dinâmica, numa visão rica e totalizadora do texto encenado. Seu teatro pode ser definido como uma cerimônia, um ritual ou uma experiência mágica e deslumbrante. Marcantes foram sua teatralidade e sua técnica de desumanização e neutralização do ator para consigo mesmo e, inclusive, a desculturalização de seus gestos, ao ponto de fazer Anthony Hopkins repetir por vários dias “não sou inglês, não sou inglês, não sou inglês”, para logo depois mergulha-lo em um espaço intemporal concebido como uma cerimônia transbordada por imagens, que fez o crítico Sábato Magaldi dizer: “García é um poeta da cruel modernidade, que incorpora o pesadelo das máquinas à sua imaginação sem limites.”

Cartaz do espetáculo *O Balcão*, de Jean Genet

Referências Bibliográficas

Malcún, Juan Carlos. El Tonto del Pueblo - Revista de Artes Escênicas n0. 3, Plural Editores, 1999.

Fernandes, Rofran. Teatro Ruth Escobar 20 anos de Resistência.Global Editora, 1985.

Personalidades do Nosso Tempo. Abril Cultural, 1974.

A "RUA SEM SAÍDA" DE SCHECHNER E O TEATRO DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Marta Haas*

Dança da Conquista do Ói Nóis Aqui Traveiz

Richard Schechner forjou o termo Teatro Ambientalista (TA) para denominar uma prática teatral preocupada em estabelecer novas relações cênicas, que reduza a distinção entre palco e plateia usando um espaço comum entre atores e público, ultrapassando a separação entre vida e arte. Em seu livro *Environmental Theatre*, publicado pela primeira vez em 1973, Schechner analisa, a partir de seu trabalho com o The Performance Group, alguns conceitos importantes neste tipo de encenação: o espaço, a participação, a nudez, o performer, a dramaturgia, o xamã, a terapia, os grupos e o diretor.

Acredito que o TA de Schechner, neste sentido, está muito próximo do proposto pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz: um teatro que dissolva os limites entre vida e arte, onde o ato teatral transforma-se em rito, celebrado por atores e espectadores que sairão transformados dessa experiência compartilhada. Tendo em vista esta semelhança, analisaremos com mais atenção cinco dos conceitos propostos por Schechner (o espaço, a participação, o performer, o xamã e os grupos) para entendermos porque chegamos a uma “rua sem saída”: a necessidade que temos em formar grupos teatrais é uma tentativa de restaurar a integridade e a comunhão no teatro, mas como alcançá-la sem sacrificar a habilidade de objetividade, análise e autocrítica dos teatros onde o público tem a função principalmente de observar?

Não existe uma resposta simples para essa pergunta. Acredito, no entanto, que a prática teatral de inúmeros grupos surge da tentativa em dissolver essa contradição, que também é latente no trabalho do Ói Nóis Aqui Traveiz. Ele foi um dos primeiros grupos de Porto Alegre a tentar conjugar em sua prática arte e vida, estética e política. Transbordando sua rebelião do espaço cênico para o cotidiano da cidade, o grupo rompeu com uma série de padrões e conceitos da representação tradicional. A proposta, desde o princípio, era dissolver os limites entre palco e plateia através de uma linguagem que atingisse o público não só pela via intelectual, mas também pela via sensorial. Essa busca por um novo tipo de interpretação (que dá ênfase na presença, corporalidade e visceralidade) desembocou na experiência que chamaram, posteriormente, de Teatro de Vivência.

Para compreender melhor a proposta do Ói Nóis, analisaremos, então, com mais atenção as noções de liminaridade e communitas propostas por Victor Turner. Estas nos ajudarão a compreender como o teatro, enquanto performance que condensa um ato real com um ato simbólico, pode provocar experiências que dissolvam os limites entre arte e vida e ao mesmo tempo potencializem a reflexão e o autoconhecimento. Ileana Diéguez aplica os conceitos propostos por Turner ao observar situações de liminaridade em diversas práticas cênicas latino-americanas. O caráter anti-estrutural destas teatralidades coloca em crise o sistema social e a própria arte, podendo gerar, inclusive, efêmeras communitas e propiciar transformações pessoais e coletivas.

Acredito que a prática teatral do Ói Nóis – com uma proposta tribal-desierarquizante-pacifista-libertária – se insere no contexto latino-americano delineado por Ileana Diéguez. Seu caráter liminar e anti-estrutural nos ajudam a compreender como o grupo lida com a contradição colocada por Schechner. O grupo foi criado em Porto Alegre em 1978, período final da ditadura militar no Brasil. A data escolhida para a estreia de sua primeira encenação, o dia 31 de março, faz alusão ao golpe militar que instaurou uma ditadura que duraria vinte e um anos. Inconformado com a situação política e com o teatro que era feito na cidade, o Ói Nóis surge com uma proposta radical de renovação da linguagem teatral, buscando

As Dométicas de Jean Genet pela
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Teon - Morte em Tupy Guarani
encenação do **Ói Nóis Aqui Traveiz**

um teatro que seja a expressão profunda e autêntica do ser humano, que dialogue com seu tempo e participe da vida, que seja exercício de liberdade.

Atualmente, o trabalho do Ói Nóis pode ser dividido em três vertentes principais: o Teatro de Vivência, onde atores e público integrados no espaço cênico compartilham experiências; o Teatro de Rua, que tem origem em intervenções cênicas que atuam diretamente na realidade da cidade; e o trabalho pedagógico, que busca compartilhar e difundir a proposta teatral do grupo com toda a população de forma aberta e gratuita. Cada vertente do teatro do Ói Nóis dialoga com e alimentam as outras. Acredito, porém, que no Teatro de Vivência estão presentes com mais intensidade os princípios do TA que abordaremos a seguir. Isso não significa que no Teatro de Rua não se trabalhe o espaço, a participação, a relação direta com o espectador, a improvisação, as ações físicas, etc. O Teatro de Rua procura democratizar o espaço da arte, atingindo um público que está excluído das salas de espetáculo por suas carências econômicas e culturais.

O ESPAÇO

Segundo Schechner, a base do TA é a plenitude do espaço e as formas infinitas em que ele pode se transformar. Não apenas o cenário, mas todo o espaço utilizado para a representação. Ele não depende de uma pré-determinação convencional ou arquitetônica, mas é organizado conforme a necessidade da produção específica em que se está trabalhando. Por isso, no TA grande parte dos treinos e ensaios é dedicada para descobrir as relações entre o corpo e os espaços através dos quais o corpo se move, que são sutis e sempre mutáveis. Estas relações são vivas quando existe uma comunicação visceral entre corpo e espaço que vai além de ver e ouvir. As coisas também podem ser tocadas, cheiradas, provadas. Além disso, o arranjo do espaço e a luz devem tornar possível ao público ver tanto os atores como os outros espectadores que, pelo menos visualmente, fazem parte da representação.

A sensação geral do TA deve ser de um lugar onde se pode escolher livremente. O espectador, neste caso, pode mudar sua perspectiva, sua relação com os performers, sua relação com outros espectadores. Pode eleger ao longo da representação sua própria maneira de se envolver ou manter-se afastado dela. Pode, enfim, experimentar grandes opostos: de participação profunda e ativa ao distanciamento crítico. A questão que se coloca, então, é justamente como utilizar o espaço. É uma atitude. O lugar e a forma como o público é acomodado determina muito o tipo de relação que temos com ele. No teatro tradicional o palco está ativo e iluminado, a partir dele a informação flui para o auditório às escuras onde o espectador se encontra acomodado em seus assentos.

Neste caso, a participação do público geralmente não é incentivada e a retro-informação do resto da sala para o palco é bastante limitada. O TA, por sua vez, fomenta a troca constante através de um espaço organizado globalmente. O público não se senta em filas ordenadas; existe um espaço total e não dois espaços opostos. A utilização do espaço ambientalista é colaborativa: a ação flui em muitas direções e é sustentada pela colaboração entre intérpretes e espectadores, sua natureza comunal convida à participação.

Assim como no TA, no Teatro de Vivência do Ói Nóis Aqui Traveiz também há uma grande preocupação com a utilização do espaço. O público é visto qualitativamente e não em quantidade, interessando mais a integração que pode ser alcançada. Poucas pessoas experimentam uma vivência junto com os atores, para que realmente exista o contato e se estabeleça uma relação viva, que tenha a força de um acontecimento no qual atores e espectadores sairão transformados. No Teatro de Vivência:

> O espaço cenográfico, onde o espectador percorrerá diferentes ambientes, foi criado neste sentido. Experimentar que o teatro não é um lugar seguro, onde se pode impunemente contemplar uma imitação da realidade e sair com a consciência tranquila. Colocar os espectadores numa atitude de vigilância que os obrigue a reações imprevistas, enfrentando uma situação inteiramente inédita. Investigar uma cena dos sentidos, voltada para a afetividade dos espectadores. O ritual propõe uma experiência de limites. Um teatro baseado na ideia de uma ação extrema, que desorganiza as aparências para construir verdades, libertando o inconsciente de suas prisões.[1]

A PARTICIPAÇÃO

> O que sucede numa representação quando se rompem os acordos estabelecidos entre ator e espectador? O que acontece quando os atores e espectadores entram em contato de fato? Quando conversam e se tocam? O que sucede quando se transgridem os limites entre o teatro e a política, entre a arte e a vida, os acontecimentos artísticos e os acontecimentos sociais, o cenário e o auditório? A participação do público amplia o campo que a representação abarca, porque esta *acontece justamente no momento em que a representação passa a ser um acontecimento social.* Em outras palavras, a participação é incompatível com a ideia de uma obra de arte contida em si mesma, autônoma e um princípio-meio-fim.[2]

A participação acontece precisamente no momento em que a representação é interrompida, em que a obra deixa de sê-la, para converter-se em um acontecimento social; quando os espectadores sentem confiança suficiente para envolver-se na representação como iguais. É difícil falar sobre a participação porque esta não pretende fazer uma obra, mas desfazê-la, trata-se de transformar um acontecimento estético num acontecimento social. O teatro tradicional, com sua arquitetura e seus convencionalismos, insiste em um drama autônomo, separado e contido em si mesmo.

De acordo com Schechner, as perguntas que surgem da participação do público penetram na questão da relação entre ator e espectador. A obra é aquilo que cada um dos atores e dos participantes experimenta e ao mesmo tempo o que sucede coletivamente a todos eles. Esta ilusão (a arte) pode estar a serviço da desilusão (o desmascaramento). Trata-se de saber se a ilusão pode subsistir sem ser desafiada como verdade absoluta de uma situação. Brecht entendeu isto perfeitamente, seu *V-Effekt* não foi projetado para erradicar o sentimento do teatro, mas para enfatizar a dupla função do ator e sua difícil função dentro do espaço mutável do teatro.

Schechner ainda afirma que, se a arte e o jogo estão efetivamente relacionados, então o teatro tradicional exclui um dos elementos mais valiosos da arte: receber do outro jogador uma versão de si mesmo, pois é um sistema fechado que não incentiva a retro-informação. Em situações participativas, o que está em jogo não é a história

A Missão - Lembrança de Uma Revolução da **Tribo**

[1] NOTA: Este texto é o trabalho de conclusão da disciplina "Performance e Espetacularidade" ministrada pela Professora Inês Alcaraz Marocco (PPGAC / UFRGS) da qual Marta Haas participou como aluna especial. Texto publicado na revista programa do espetáculo *Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process. Apud* Beatriz Britto (2008), 68.

[2] Schechner (1988), 75.

que está sendo contada (já determinada de antemão), mas o relato em si desta história. Sua lógica não é a lógica da trama, mas a lógica de como contar a trama. Dois grupos de pessoas vêm a encontrar-se num tempo e espaço determinado. Um vem presenciar uma história, outro vem contá-la. A história é importante para ambos os grupos e a maior parte do tempo que dura a representação se dedica a relatar a história. No entanto, a qualquer minuto pode-se deixar de lado ou prosseguir de modo diferente este contar. A questão é que qualquer coisa que suceda dentro do teatro durante o tempo da encenação faz parte da encenação. O ator, então, se transforma num anfitrião, ele não é responsável de que a obra continue: essa é uma responsabilidade compartilhada.

As questões colocadas por Schechner sobre a relação entre ator e espectador também nortearam e norteiam o trabalho do Ói Nóis Aqui Traveiz, como podemos observar no texto a seguir, de 1986:

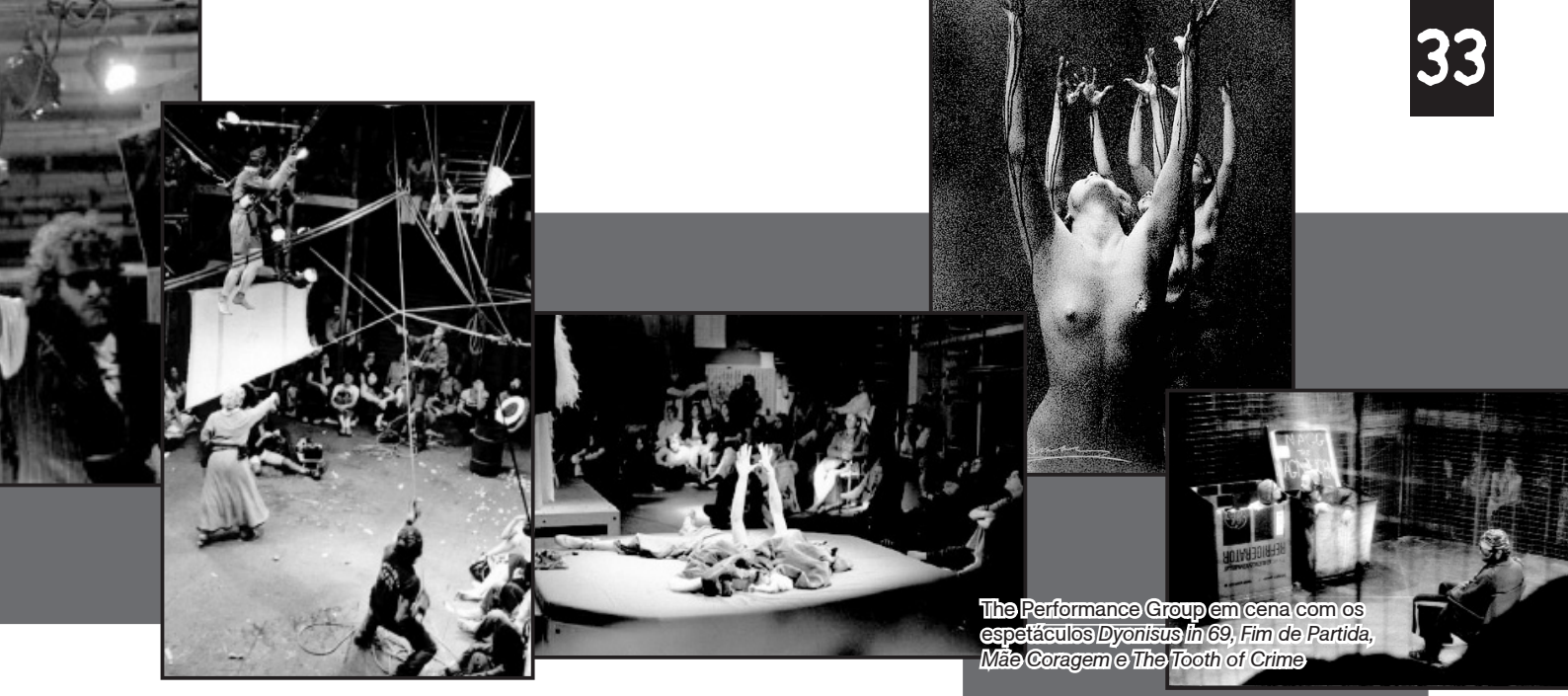
> O que se coloca em discussão é exatamente esta relação artista-espectador, a mística das técnicas dos que separam, arbitrariamente, os que sabem dos que não sabem, os que podem criar dos que não podem, os que fazem dos que engolem. A proposta é criar um novo tipo de comunicação, mais visceral que intelectualizada, onde as pessoas sejam chamadas a romper com a relação morta do palco/plateia, através de um contato direto e criativo de um corpo com outros corpos, desmoronando assim as relações de autoridade, passividade, obediência ao poder e às hierarquias, onde o palco é qualquer lugar e o ator qualquer um.[3]

O PERFORMER

Schechner chama de performer os atores que não fazem um personagem (recobrir-se), mas se desfazem das resistências e dos bloqueios que lhe impedem de atuar por completo, seguindo plenamente os impulsos que surgem do seu interior em resposta às ações de um personagem. O ato de nudez (física, psíquica e espiritual) é um ato de descobrimento necessário para poder representar. Não é um trabalho sobre o personagem em sentido estrito, mas também não é distinto do trabalho sobre o personagem. Ele tem lugar nesta área delicada entre o personagem e si mesmo. Neste tipo de encenação, todo o trabalho de interpretação começa e termina no corpo. Os exercícios de associação propostos por Schechner conduzem a um pensamento corporal integral, onde os sentimentos fluem por todas as partes do corpo sem distinção. Não existe a supremacia da mente sobre o corpo nem do corpo sobre a mente, elas não são entidades separadas em implacável combate.

O The Performance Group trabalhou constantemente sobre a ideia de que as emoções devem fluir livremente junto com uma partitura de ações físicas estabelecida. A partir do trabalho com ações físicas cada performer começa a encontrar seu personagem, que é uma entidade teatral e não um ente psicológico. Não devemos vê-los como pessoas, mas como *dramatis personae*: máscaras de ação dramática. As experiências contingentes do performer confrontam com os elementos transcendentes da partitura do personagem. Mas não é uma simples confrontação entre duas entidades auto-suficientes. O performer constrói a partitura a partir dele mesmo, ele é seu próprio material. O teatro não é uma arte que se desprenda de seu criador no momento de sua finalização, não há forma de mostrar a representação sem mostrar os performers ao mesmo tempo. E para o público a experiência da representação está nos inumeráveis pontos de contato e interpretação do performer com a representação.

No Ói Nóis Aqui Traveiz também há uma ênfase na corporalidade do ator e na sua autonomia enquanto agente criador. Desde o início do grupo se trabalha com ações

[3] *Apud* Britto (2008), 44-45.

The Performance Group em cena com os espetáculos *Dyonisus in 69*, *Fim de Partida*, *Mãe Coragem* e *The Tooth of Crime*

físicas como um meio de encontrar o fluxo de vida do ator. A partir das ações físicas torna-se possível chegar a uma cena material, concreta, capaz de atingir diretamente os sentidos do espectador e de uma atuação visceral. O processo de criação do personagem é feito a partir da vivência do ator, do que há de mais essencial na sua personalidade, configurando-se através de uma lógica de ações que define o personagem.[4]

O XAMÃ

Qual a diferença entre ensaio, treinamento e preparação? Segundo Schechner, o ensaio é uma forma de fazer com que um material desconhecido (a obra que se vai representar) seja tão familiar para os atores que o público acredite com êxito naquilo que verá. Já um treinamento com Grotowski, Chaikin, Brook ou The Performance Group não se parece muito com um ensaio de um teatro tradicional. A ideia do treinamento é ajudar os atores a se conhecerem suficientemente bem, para que as relações apresentadas em cena sejam fundamentadas em um conhecer real. Nos rituais de povos comunais não há necessidade de ensaiar nem de fazer treinamentos, porém, eles passam muitas horas *preparando* suas representações. Uma das funções da preparação é manter contato com a tradição, os antepassados e o tempo do sonho: o presente eterno.

No teatro convencional, a suspensão voluntária da incredulidade significa que sempre existe uma realidade verdadeira assombrando a da encenação. O ensaio é uma maneira de enfatizar a estrutura da representação, para que o "mundo verdadeiro" possa ser relegado com êxito à sombra, uma incredulidade que se pode interromper. Já entre os aborígenes, por exemplo, há uma mudança de realidades de tal maneira que durante a representação existe *apenas uma*: a que se representa. A preparação é uma forma de invocar outro mundo de realidade que preencha por completo o espaço/tempo, até que a representação termine através de uma espécie de despreparação. Este preparar-se, elevar-se e baixar é o que chamamos de êxtase.

Mesmo nas representações prolongadas entre os povos comunais – que podem durar meses ou anos – existe um sentido duradouro do êxtase: de invocar uma nova ordem de coisas que existe somente por agora. Os preparativos e a representação exatos asseguram essa transformação, que não se limita a tornar uma pessoa em outra, mas a própria unidade pessoa-tempo-espaço. O êxito da transformação de qualquer um dos elementos depende dos outros três. Também não se pode ensaia-la, se a preparação foi correta, ela ocorrerá. Os meios através dos quais uma coisa se converte em outra, o nexo entre os dois reinos distintos, é o que chamamos de xamãs, os amantes do êxtase. Ao tornar-se outro e encarnar esse processo durante o êxtase, ele ajuda os outros a mudarem. O xamã é um transformador profissional, muito semelhante ao ator de teatro.

Alguém torna-se xamã porque é chamado e seu treinamento se dá através de outro xamã ou através de sonhos e visões. Ele não aprende informação, mas aprende uma técnica, aprende como representar. E quando representa, não se limita a reproduzir ou imitar certos acontecimentos, mas realmente volta a vivê-los em toda a sua vivacidade, originalidade e violência. Ele não transmite ideias, mas transforma as coisas. Segundo Schechner, a função do xamanismo é uma homeostase social. O xamã é a encarnação das projeções, fantasias, lendas e os "poderes" que se originam fora dele, que o possuem, usam, transformam, energizam. Ele expressa o que os demais reprimem, ele não precisa ser puro nem é o guardião do sagrado como o sacerdote; pelo contrário, é o sagrado que guarda (e joga) com ele.

Schechner então questiona: "O ator é um xamã? (...) O teatro é o lugar onde localizamos e atuamos através

4 Para saber mais sobre o treinamento com ações físicas no Ói Nóis Aqui Traveiz, ver Britto (2008) pág. 77 a 88.

de nossa própria vida psicossocial e da comunidade?"[5] O performer cumpre uma função que o xamã não pode negar, ele não pode evitar que os espíritos se apoderem dele e de se tornar um veículo no qual o sagrado se manifesta. O performer adestra a si mesmo para induzir o sagrado, para adestrar o transe e para entrar e sair de estados de consciência e acontecimentos insólitos. Durante o treinamento, a preparação e os ensaios, o performer quer estar consciente do que está acontecendo, quer estar plenamente consciente de sua participação num fato que, além de seus componentes emocionais, faz afirmações políticas, pessoais e sociais. Ele quer sentir e saber os efeitos que ele provoca. Ele atua em benefício do público que testemunha seu comportamento e provoca esse comportamento porque nas sociedades modernas a consciência de si mesmo é um mérito privilegiado. Em nossos dias o performer existe apenas como parte do conjunto, do grupo, da comuna: de uma comunidade dentro da sociedade em geral alienada.

No Ói Nóis Aqui Traveiz existe a noção de atuador. Assim como o performer de Schechner, o atuador deve desfazer-se de suas máscaras sociais e desnudar-se, para buscar uma comunicação e relação verdadeira com o público:

> Geralmente, quando se pergunta "o que é o atuador?", respondemos que é a fusão do ator com o a ativista político. O atuador deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade, percebendo como primeira e urgente a transformação de si mesmo. É o artista que sai do espaço restrito do palco, e entra em contato com a comunidade da qual faz parte. Se envolve e compartilha de forma coletiva todas as etapas da criação e produção do espetáculo. A ênfase é dada no processo contínuo de investigação, numa rotina árdua de trabalho, na busca de fazer da cena um ato de entrega total, de teatralização total, de dispêndio absoluto. A subversão da ação e da palavra se dá num processo em que é o corpo inteiro que propõe livremente, por impulsos, vibrações, tensões, ritmos variados, permitindo a emergência de uma verdade que não se pode mais mascarar. Há o rompimento radical do raciocínio lógico, produzindo a dissonância, ou seja a presença da contradição que ativa e expande a sensibilidade. Assim, o teatro não é mais a simulação realista ou estilizada de uma ação, mas um ato de absoluta sinceridade, no qual o mais importante é a relação entre os seres humanos, e para o atuador uma grande, uma única oportunidade de entrega total. [6]

Atuar ganha um sentido mais amplo do que em uma cena. O teatro é visto como comunhão, como um ritual em que o público participa da cerimônia e partilha com os atores uma experiência real. Para denominar esse ato teatral onde atuador e espectador compartilham uma experiência, o grupo cunhou no início dos anos 80 o termo Teatro de Vivência, tendo como principal referência as ideias do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud: o teatro como ritual e mágica, o teatro como cura e purificação, o retorno aos mitos, a utilização do espaço em todos os planos e perspectivas possíveis, a criação de uma linguagem física e o envolvimento material do espectador.

Paulo Flores é Debuison em *A Missão de Heiner Müller*

[5] Schechner (1988), 246.
[6] Alencar (1997), 31.

OS GRUPOS

> Não há participação do público nas representações xamânicas primitivas ou contemporâneas porque não há público. O que existe são círculos de intensidade que aumentam cercando-se do êxtase. Aqueles que estão no centro mais quente – o xamã, o paciente e os dançantes – fazem o que chamaríamos de atuar; os demais que formam o público não são espectadores desinteressados, (...) são uma comunidade de participantes. Seu apoio é decisivo para o desenlace da cerimônia, para sua eficácia; seus cantos e bailes corroborativos, o calor de sua atenção, deve corresponder de uma maneira real ao calor do centro cerimonial.[7]

Nos rituais de iniciação aborígenes que transformam os meninos em homens, a função da cerimônia (a representação) é eliminar a separação entre os iniciantes e os iniciados, entre as crianças e os adultos. Não existe distância, estética ou de outro tipo, entre o ator e a comunidade, eles podem mudar de papéis, em um momento se é ator, em outro espectador. Esta habilidade para transformar é parte da estrutura essencial dos ritos. Demonstrar que potencialmente cada um é o outro, ao invés de fixar papéis, garante um núcleo de totalidade, unidade, indissolubilidade.

Segundo Schechner, com o advento do teatro grego – e também de alguns tipos de teatro africano, hindu, chinês e japonês – são introduzidas as separações de personagens fixos. O público, então, fica situado fora do círculo de ação, como uma assembléia, cujo único papel no teatro é observar. O círculo da representação tribal é rompido, o público não rodeia a representação nem está cara a cara. Já com o advento do estádio romano, o teatro passa a poder ser construído em qualquer lugar, separando-se da paisagem natural. Conjuntamente, especificam-se cada vez mais as funções do público e dos atores profissionais – que representam de forma mimética ou simbólica histórias contadas num lugar imaginário e distante.

Schechner afirma que, generalizando, podemos dizer que enquanto não existe público, não há a necessidade de um espaço teatral separado. Uma vez que exista a especialização do público como tal, o espaço teatral desenvolve-se como um espaço a parte. Por isso a "existência do público introduz a estética no teatro"[8]. Quando o espectador observa o acontecimento pelo próprio acontecimento e pode apreciar a maneira com que se dá a representação, a preocupação mais imediata com o que está acontecendo dá lugar ao interesse pela "maneira" como é representado. A forma estética convida a análise e crítica através da observação à distância da ação. O público, então, já não está mais atado ao *aqui e agora* da cerimônia.

Schechner então questiona o que nos leva a formar grupos de teatro, se não é justamente a vontade de retomar a ideia do teatro como ritual e comunhão:

> A necessidade de formar grupos (...) é um intento de restaurar a integridade e a comunidade ao teatro. Mas aqueles que formam grupos devem também reter as capacidades de análise, crítica e objetividade introduzidas pelos gregos no teatro ocidental. Os teatros de grupo se identificam *tanto* com o tribal *como* com o grego. Assim, nos encontramos em uma contradição profunda, dolorosa e sem solução. Não é possível que o público exista e não exista ao mesmo tempo. Não podemos simplesmente pedir ao público que participe. Nem é possível formar uma comunidade no transcurso de algumas horas. Nem podemos renunciar a nossa necessidade de integridade e comunidade. Viver através destas dificuldades fez com que alguns grupos de teatro se voltem para dentro, fazendo de si mesmo um exemplo de vida grupal e criatividade coletiva.[9]

Desde o surgimento do Ói Nóis Aqui Traveiz, a ideia de comunidade está presente, tanto no processo de criação como na vida. O grupo possui uma prática libertária, onde todo o trabalho, desde a produção das atividades teatrais até a manutenção de sua sede, é coletivo. O próprio nome do grupo e de sua sede (Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz) mostram isso. Terreira é o feminino de terreiro, o lugar onde se celebram os cultos afro-brasileiros, espaço ritual. Tribo está associada a um tipo de sociedade construída sob ideais de comunhão e camaradagem, onde cada indivíduo é responsável por tudo. Atuadores, como já vimos, remete a um fazer teatral e a um atuar mais amplos, em que atores e público partilham um acontecimento que extrapola os limites da cena. Ói Nóis Aqui Traveiz é uma música que ficou conhecida na versão dos Demônios da Garoa. Subvertendo os padrões gramaticais, a expressão tem um caráter de resistência e comunhão.

A RUA SEM SAÍDA

Segundo Schechner, devemos reconhecer que nos encontramos numa rua sem saída se quisermos chegar a algum lugar com a contradição levantada anteriormente. Existiram culturas com representações xamânicas circulares baseadas na integridade comunitária e na não separação

[7] Schechner (1988), 314.
[8] *Idem*, 321.
[9] *Idem*, 322.

entre atores e público. A introdução, desde os gregos, da ideia de um público que tem como única função observar e analisar, no entanto, bloqueia todo intento de uma união perfeita, de uma comunhão. Então, se os grupos querem alcançar a integridade da experiência tribal das culturas primitivas de representação cênica xamânica sem sacrificar a habilidade de objetividade, análise e autocrítica dos teatros com o público, existe um modo de resolver a contradição?

Alguns grupos, como o Living Theatre, acreditavam que a comunhão do grupo poderia estender-se aos espectadores. Para o Living Theatre, tornar-se uma comunidade teatral, ou seja, conquistar uma dimensão comunitária que correspondesse à prática artística da criação coletiva foi um constante objetivo desde o início dos anos sessenta. Em *Paradise Now*, um espetáculo sobre a transformação espiritual e política em direção à revolução anarquista não violenta, tanto os atores como o público (se este decide participar) devem percorrer diferentes percursos que significam as revoluções culturais que apóiam a ascensão para a transformação/revolução.

Outros grupos reconheceram essa contradição e a sua prática teatral mostra que a contradição não é dissolvida, mas admitida honestamente. Grotowski colocava os espectadores no meio da representação; porém, "as testemunhas" (em *O Príncipe Constante*), os "vivos" (em *Akrópolis*), os "serventes" (em *Apocalipsis Cum Figuris*) permaneceram fechados fora do mundo dos atores. Grotowski enfrenta os dois reinos cara a cara, negando qualquer interação. Robert Wilson convida o público a unir-se a sua companhia seja como público, seja como ator. Aqueles que escalaram uma montanha para ver *Ka Mountain* que dura oito dias ou ficam durante as vinte e quatro horas de *Overture* podem ser transportados a um novo reino da experiência. Mas esses resistentes observadores/participantes se transformam em atores perante os olhos de espectadores menos voluntariosos, menos resistentes, que vão e vêm. Peter Schumann sempre coloca as pessoas nos seus espetáculos como cantantes, bonequeiros, músicos e artesãos. Os improvisos do Bread and Puppet são parecidos com o coro grego: intermediários entre os bonecos permanentes e o público transitório.

Liminaridade, communitas e as práticas cênicas latino-americanas

A partir de observações de Van Gennep, Victor Turner caracteriza os ritos de passagem por três fases: separação, limiar (do latim *limen*, que significa margem) e reagregamento. A separação significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo de uma determinada estrutura social, de um determinado estado. No período limiar, as características do sujeito ritual (individual ou coletivo) são ambíguas, ele não possui atributos nem do estado passado ou do futuro. Uma vez que a passagem é consumada, o sujeito é reincorporado à estrutura social, voltando novamente a assumir um papel com direitos e obrigações bem definidas.

As características da liminaridade escapam a qualquer classificação que normalmente determina uma posição social. Nas sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais, a liminaridade é um período de indeterminação. O sujeito está entre, no meio, de posições sociais bem definidas sem, no entanto, pertencer a nenhuma delas. Os seres liminares não possuem nada, qualquer status que possam distingui-los dos companheiros que compartilham o mesmo processo. As distinções de classe e posição desaparecem, dando lugar a uma condição uniforme, que possibilitará aos iniciantes serem novamente modelados e dotados de outros poderes.

Nesses ritos, o momento de liminaridade – situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social – revela, mesmo que de forma efêmera, o reconhecimento de um vínculo social generalizado que deixou de existir. O período limiar revela uma comunidade não estruturada e indiferenciada, onde os homens não são classificados segundo posições hierárquicas. Turner utiliza a palavra latina communitas para nomear esta comunhão de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade dos anciões rituais. Isso permite o reconhecimento de um laço humano e genérico, sem o qual não poderia haver sociedade.

Segundo Turner, a liminaridade – ao criar communitas onde não existem hierarquias e se estabelecem relações igualitárias e experimentar a inversão de papéis sociais – também possui uma função purificadora e pedagógica. Ele afirma: "o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse, e o que está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo"[10]. Turner enfatiza, então, não tanto o estar separado da liminaridade, mas sua função de transição entre dois estados de atividades culturais mais consolidadas, possibilitando aos iniciantes vivenciar dois mundos sem pertencer a nenhum deles.

Num âmbito distinto do sagrado, em sociedades estruturadas, onde as pessoas são separadas segundo status e hierarquia, Turner propôs o conceito de drama social. Observando o potencial teatral da vida social, ele combina a estrutura dos rituais de Van Gennep com um modelo metafórico derivado do drama estético. A forma como as tensões de uma comunidade se manifesta, de maneira espontânea e processual, segue um modelo de quatro fases: primeiro a ruptura de uma norma estabelecida e aceita; depois a crise; seguida por um processo de compensação e reparação; e finalmente a reintegração.

No período de crise também podemos observar a liminaridade – já não separada da vida cotidiana como nos rituais de passagem – mas na própria sociedade. As atividades liminares, seja em situações artísticas ou político-sociais, possuem características anti-estruturais que se opõem aos procedimentos convencionais de ação social. Elas criam espaços (communitas) onde as pessoas se relacionam espontaneamente como iguais, sem

[10] Turner (1974), 119.

hierarquias. Ainda que efêmeros, esses espaços, através da representação de alternativas, possuem um potencial subversivo e transformador.

No centro das relações entre drama social e drama estético, exploradas tanto por Turner como por Schechner, está o conceito de performance. O comportamento performático está presente não só na arte e no ritual, mas também no processo social (especialmente nas formas através das quais as pessoas resolvem suas crises). Mesmo quando não é abertamente ritualística e teatral, ela possui em seu âmago uma ação teatral, isto é, uma restauração de comportamento. O ator usa as ações conseqüentes da vida social como matéria-prima para a produção do drama estético, o ativista social usa técnicas derivadas do teatro para dar suporte às atividades do drama social, que, por sua vez, alimentam o teatro.

Turner ainda ressalta que a performance, enquanto ato simbólico da cultura, expressa a maneira como as pessoas pensam e organizam suas vidas, como explicam os valores individuais e de grupo. Seja estética ou social, ela possui valor de autoconhecimento, revelando algo da própria vida. Ao condensar um ato real com um ato simbólico, a performance provoca experiências liminares e gera uma espécie de caos fecundo e transformador, pois traz consigo novas possibilidades.

À luz do conceito de liminaridade proposto por Turner, Ileana Diéguez, no livro *Escenarios liminales – Teatralidades, performances y política*, reflete sobre as tensões e fronteiras entre arte e vida e as novas manifestações que vêm ocorrendo nas práticas cênicas latino-americanas. Ela analisa práticas cênicas/políticas através de teatralidades híbridas, ações performativas ou intervenções urbanas em que artistas e/ou cidadãos em geral colocam em ação imagens e relatos da mais recente memória coletiva. Trata-se de uma forma de política lúdica, em que o político não está nos temas, mas na maneira como se constroem as relações com a vida, com o entorno, com os outros, com a memória, a cultura e o artisticamente estabelecido.

Nas crises abertas pelos dramas sociais na América Latina, podem-se observar situações de liminaridade – estados de transitoriedade, de movimentos coletivos espontâneos que geram associações temporais não hierarquizadas – com grande potencial transformador. Nesses espaços simbólicos transformadores, novas configurações poéticas são criadas, gerando o que Ileana chama de teatralidades liminares. Estas se desenvolvem em dois âmbitos: nas representações realizadas por artistas a partir de um marco artístico cujo fim o transcende e se projeta como ação política; e nas práticas políticas executadas por cidadãos comuns e por criadores, estranhando o discurso e encenando imaginários e desejos coletivos nos espaços públicos.

Segundo Ileana, essas teatralidades liminares, embora estejam inseridas na ordem do real imediato, propiciam – através de uma transitória, porém enérgica instância poética – transformações pessoais e coletivas, gerando inclusive efêmeras communitas. O caráter anti-estrutural dessas situações implica processos de inversões e coloca em crise os sistemas e hierarquias sociais, criando um caos fecundo onde são questionadas as representações políticas e a própria noção de teatro e arte.

Com relação às ações artísticas, ela traz exemplos de representações de diversos grupos teatrais latino-americanos (Ojo - México, Yuyachkani - Peru, Mapa Teatro - Colômbia, Catalinas Sur - Argentina) que, através de dispositivos testemunhais e/ou documentais, intervieram diretamente no tecido social. Houve uma radicalização ética na produção estética desses coletivos, que transformou sua prática teatral em prática ativista. Seu aspecto liminar, portanto, dissolve limites entre vida e arte, condição ética e criação estética.

Tendo em vista os conceitos delineados por Turner e aplicados por Ileana Diéguez ao contexto atual da cena latino-americana, podemos compreender melhor como a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz lida com a contradição colocada por Schechner. As noções de espaço, participação, performer, atuador, xamã, ritual, vivência, coletivo nos levam a compreender um fazer teatral que extrapola os limites da cena, que propõe uma nova relação com os espectadores e com a comunidade onde o grupo está inserido. Seu aspecto liminar coloca em jogo o próprio fazer artístico e o papel do artista na sociedade. Assim como outros grupos da América Latina, o Ói Nóis Aqui Traveiz tem a necessidade de resgatar aspectos de nossa memória coletiva, de nossa história comum e colocá-los em cena, para questionar, trazer novas possibilidades e, quiçá, transformar.

***Marta Haas** é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão.** Porto Alegre, Ói Nóis Aqui Traveiz/Frumpoarte, 1997.

BRITTO, Beatriz. **Uma Tribo Nômade – A Ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como Espaço de Resistência.** Porto Alegre, Ói Nóis na Memória, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Escenarios liminales: teatralidades, performances y política.** Buenos Aires, Editorial Actuel, 2007.

SANTOS, Valmir. (Org.) **Aos que virão depois de nós - Kassandra in process: o desassombro da utopia.** Porto Alegre, Tomo Editorial, 2005.

SCHECHNER, Richard. **El Teatro Ambientalista.** México, Árbol Editorial, 1988.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* In: **O Percevejo.** Ano 11, n 12, 2003, pgs. 25-50.

TURNER, Victor. *Liminaridade e "communitas"* In: **O Processo Ritual – Estrutura e Anti-estrutura.** Petrópolis, Vozes, 1974.

Cena de *Hamlet Máquina* da
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O Teatro de

dramaTURGIA Brasileira

mais do que Teatro AUGUSTO BOAL

Paulo Bio Toledo*

"Abaixo as inevitabilidades:
são, todas, evitáveis"
Augusto Boal

Augusto Boal durante oficina na Itália (1975)

Augusto Boal foi uma figura fundamental no teatro brasileiro. Participou como diretor de uma das mais avançadas experiências políticas do teatro nacional: o Teatro de Arena de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, além disso, foi idealizador do Teatro do Oprimido que buscou revolucionar os paradigmas produtivos do teatro e com o qual se ocupou durante grande parte da sua vida. Contudo, Boal entrou mesmo no mundo do teatro foi pela dramaturgia – embora esta seja comumente deixada de lado quando falamos nele – e sua produção dramatúrgica ao longo da vida caminhou paralelamente com suas inovações teóricas e/ou de cena. Mais do que isso, seu trabalho como dramaturgo deu as bases fundamentais para a prática da dramaturgia nacional na década de 1950. Sem o dramaturgo Augusto Boal a dramaturgia nacional não teria tido o mesmo vigor experimental no impressionante desenvolvimento das décadas de 50 e 60.

Com 22 anos Boal vai para os EUA estudar química, mas lá participa de curso de dramaturgia com John Gassner na School of Dramatics Art e se apaixona de vez pelo teatro. Dedica-se obstinadamente aos estudos da técnica do *Playwriting* (método minucioso para composição de personagens, conflitos, tramas em dramaturgias naturalistas) e participa do Writer's Group, grupo de jovens escritores ligado ao Actor's Studio. Na volta ao Brasil, Boal é convidado a dirigir espetáculo no Arena e passa também a dar cursos de dramaturgia ali.

A importância deste trabalho pedagógico-dramatúrgico no Arena naquele momento comprova-se na observação da história da dramaturgia nacional. A peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri – uma das peças mais emblemáticas de nosso teatro – por exemplo, é a materialização das técnicas estudadas ali, embora transpostas à realidade nacional. Ou seja, a atitude pedagógica de Boal no campo da dramaturgia favoreceu e incentivou uma produção inovadora e vigorosa no teatro nacional – num tempo até então dominado pela "modernização conservadora" do TBC. A importância de Augusto Boal manifesta-se sobretudo na atitude atenta e dinâmica com que lidou com as técnicas trazidas de fora, não hesitou em colocá-las a serviço da efervescente politização nacional do período e seus cursos tornaram-se um grande laboratório de dramaturgia nacional. As técnicas aprendidas com John Gassner foram apenas ferramentas de uma experiência engajada no teatro brasileiro, conforme afirma o autor: "as leis em dramaturgia são instrumentos de trabalho, para serem utilizadas, não obedecidas" (Boal, 2000: 148).

Em 1958, os cursos de dramaturgia transformam-se nos famosos Seminários de Dramaturgia do Arena. Embora as técnicas do *Playwriting* ainda tenham sido modelo para inúmeras peças (como, por exemplo, *Chapetuba F. C.* de Vianinha), a própria prática teatral do grupo tornou patentes as limitações do modelo. Ora, cada vez mais a estrutura do *drama* mostrava-se inadequada para representar a realidade brasileira, ou seja, para representar uma realidade na qual não existia nem sombra do *sujeito autônomo* burguês ou do *indivíduo auto-determinado*. Por mais fascinante que a técnica parecia aos jovens dramaturgos ávidos em inaugurar uma dramaturgia verdadeiramente nacional a serviço das causas progressistas da época, aqui a herança colonial exalava por todos os lados. E por maior que fosse a dedicação dos escritores, quanto mais mergulhavam na observação das especificidades nacionais mais percebiam que as massas de analfabetos subsistindo à sombra dos grandes proprietários na relação corrosiva do favor; as multidões sem lugar, restos de quatro séculos de escravidão, não cabiam na estruturação dramática. Ao contrário, ficavam falseadas por ela. A chamada *crise do drama* emergiu também aqui.

A fratura forma/conteúdo ficava evidente e foi Boal o primeiro que radicalizou na escrita. Sua peça *Revolução na América do Sul*, de 1960, vale-se das mesmas temáticas sociais e nacionais que orientavam o trabalho no Arena, mas deixa que elas cristalizem-se em forma própria, orientada, sobretudo, por expedientes épicos e populares. Uma nova forma para mostrar a absurda – embora absolutamente real – saga do miserável trabalhador José da Silva esmagado entre a exploração do trabalho, o violento imperialismo em tempos de guerra fria, o populismo político e a determinação ideológica do capital. Segundo Cláudia de Arruda Campos: "se o título da peça é irônico e se trata exatamente de práticas anti-revolucionárias, sua montagem representará autêntica revolução formal" (Campos, 1988). Iná Camargo Costa afirma que Boal percebeu que a contra-revolução em andamento era o verdadeiro protagonista do período, e "tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita" (Costa, 1996: 69). De modo que *Revolução na América do Sul*, pode ser considerado marco da progressão estética engajada do período: "*Revolução* provocou, no Arena, outra revolução" (Boal, 2000: 176)

Boal

Não por acaso, a peça é a influência e o modelo imediato de outro texto fundamental do teatro brasileiro: *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. Vianinha teorizou a mudança de atitude dramatúrgica da seguinte maneira: "Não podemos mais fotografar a realidade aparente – é preciso apanhá-la (...) em movimento, através de uma forma nacional, de uma língua nacional que precisa sintetizar em si as (...) contradições da realidade" (Vianna, 1983: 68). A peça de Vianna, por sua vez, inaugura o Centro Popular de Cultura da UNE – cisão no Arena e um paradigma da luta política no Brasil. Neste período, embora se mantivesse à frente do Arena em São Paulo e descrente da ruptura cepecista, Boal integrou também o *front* avançado de luta popular. Em Pernambuco, numa parceria com o Movimento de Cultura Popular (MCP), escreve com Nelson Xavier, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo uma dramaturgia coletiva intitulada *Mutirão em novo sol* sobre uma sublevação camponesa. Para o pesquisador Rafael Litvin Villas Bôas: "é a primeira peça do teatro brasileiro em que a luta camponesa ascende à condição de protagonismo" (Bôas, 2009: 68)

Em 1964 a contra-revolução cimentou seu avanço conservador com o Golpe Militar. No primeiro dia do golpe a repressão caiu violenta sobre as organizações de massa, sindicatos, grupos de agitação, movimentos camponeses etc. Assim, já nas primeiras horas da ditadura, o prédio da UNE, que abrigava o CPC, foi incendiado e o MCP, em Pernambuco, completamente inviabilizado. Contudo, os gorilas militares, a despeito da sanguinária repressão popular contra as massas engajadas, pouparam, de certo modo, a crítica acadêmica e a classe média politizada até 1968 (quando Costa e Silva promulga o AI-5). O Arena, portanto, mantém-se ativo nos primeiros anos após o golpe. E foi nesse período que Boal – em parceria com Gianfrancesco Guarnieri – escreveu outros dois textos que se tornaram marcos da dramaturgia nacional: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Ambos referindo-se a heróis nacionais a contrapelo da história oficial brasileira.

Durante a encenação de *Arena conta Zumbi* no Arena em 1965, Boal observa ali nova possibilidade crítica do teatro, bem como certas "deficiências". Apoiado nisso desenvolve as bases de um novo sistema poético que diria respeito fundamentalmente às especificidades nacionais. O *Sistema Coringa* é o modelo poético com o qual Boal e Guarnieri escrevem *Arena conta Tiradentes* em 1967. A nova poética consistia num teatro que aliasse empatia emocional com a crítica racional distanciada. Para o autor, os procedimentos épicos materializados em *Zumbi* e em peças anteriores do Arena afastavam o público e não geravam entusiasmo, acreditava, então, ser necessária a retomada da *empatia* nas peças, sem que esta significasse o *enlevo* estupefaciente do drama burguês. A *síntese* almejada pelo autor é expressa no seguinte fragmento do prefácio de *Tiradentes*, espécie de manifesto do sistema coringa:

Espetáculo *Arena Conta Zumbi*

> Procura-se assim restaurar a liberdade plena do personagem sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise social. A coordenação dessa liberdade impede o caos subjetivista conducente aos estilos líricos (...). Impede a apresentação do mundo como perplexidade, como destino inelutável. E deve impedir, esperamos – interpretações mecanicistas que reduzam a experiência humana à mera ilustração de compêndios (Boal, 1974: 199-200)

O Arena continuava buscando fissuras no deserto político pós-golpe para sua prática engajada. Entre 1964 e 1968, incorporou avanços das experiências populares da cultura (CPC e MCP) e criou uma dinâmica produtiva ultra veloz e de trabalho coletivizado. Como conta Boal sobre a criação de *Zumbi*: "Começamos a ensaiar o primeiro ato da peça quando o texto ainda estava sendo escrito; eu fazia a marcação do primeiro ato quando o diálogo do segundo ia em meio" (Boal, 2000: 232). Além disso, as peças eram escritas usando materiais referentes aos acontecimentos políticos, os jornais diários eram matéria-prima da dramaturgia – prática comumente desenvolvida no CPC. Conta Boal que "(em *Zumbi*) um discurso do comandante analfabeto, Don Ayres, destruidor de Palmares, foi copiado *ipsis litteris* do ditador Castelo Branco falando ao Terceiro Exército" (Id. Ibid.: 232).

Os limites desta nova poética foram cirurgicamente observados por críticos como Roberto Schwarz e Anatol Rosenfeld. Schwarz afirma que "As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situações e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido" (Schwarz, 2008: 94). Ou seja, a ruptura violenta do Golpe interrompeu as experiências mais avançadas do teatro engajado, o qual tentou resistir, mas aleijado de suas condições fundamentais. Só na década de 1980 – guardadas pouquíssimas exceções de resistência – grupos e coletivos brasileiros começam a tentar reatar as relações populares rompidas pela ditadura. Um destes grupos foi e é o Ói Nóis Aqui Traveiz com seu teatro popular de rua e suas oficinas de teatro como meio de discussão social.

Durante os anos de 1969 e 1970, o Arena busca fugir ao recrudescimento da ditadura com uma série de viagens internacionais pelos EUA, México, Europa etc. Mas em 1971, trabalhando no Brasil com procedimentos do teatro-jornal, Boal é preso, torturado e exilado. Na cadeia, escreve ainda um belo retrato da barbárie militar, *Torquemada*. Para driblar o controle carcerário, escreveu a peça por meio de desenhos, que sua mãe levava embora sob a justificativa de serem presentes para seu filho.

Do exílio em diante, Boal debruça-se com obstinação e afinco imensuráveis na teoria do Teatro do Oprimido. E o interessante do caminho seguido por Boal é que, de certo modo, o Teatro do Oprimido é a formalização de uma resposta para as inquietações que permeavam toda sua dramaturgia nas décadas de 1950 e 1960. É um modelo produtivo que busca lidar positivamente com as imensas dificuldades e limites de um teatro engajado; uma poética que aponta caminhos e procedimentos para uma prática que rompa com as determinações das desigualdades intrínsecas ao capitalismo no campo de produção artística. A sentença radical de Boal sobre seu Teatro do Oprimido é imagem de um homem que lutou a vida inteira – a despeito de equívocos e/ou acertos – por uma arte a serviço da transformação:

> Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, *à sua maneira e para os seus fins*. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la (Boal, 1974: 127)

Em toda a vida, Boal levou à risca uma atitude que pode ser resumida na afirmação de Sérgio de Carvalho, em artigo sobre os ciclos de politização do teatro brasileiro: "Ontem e hoje, para o artista politizado, importa que o teatro seja mais do que teatro" (Carvalho, 2011)

* **Paulo Bio Toledo** é bacharel em Artes Cênicas e atualmente realiza mestrado no PPG da Éca - USP.

BIBLIOGRAFIA

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000

______. *Teatro de Augusto Boal.* São Paulo: Hucitec, 1999.

______. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

BÔAS, Rafael Litvin Villas. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965 – contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Dissertação (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1988

CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. In: *Próximo Ato: teatro de grupo* (organização A. Araújo, J.F.P. de Azevedo e M. Tendlau). São Paulo, Itaú Cultural, 2011

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.* 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

VIANNA Filho, Oduvaldo. *Teatro, televisão e política*. (Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto) 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Boal, Juca, Flávio Império e Guarnieri

Atos da Revolução

entre a PALAVRA e a CENA

André Queiroz*

Foto do espetáculo sobre Carlos Marighella no antigo **DOPS**, atualmente conhecido como **Memorial da Resistência**

Tenho de entre as mãos os textos que compõe o programa do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*. Tenho desde o que evoco pedaços de lembrança das duas vezes em que pude assistir ao espetáculo. Entre estas matérias tão desiguais se equilibra os modos azeitados da escrita. Ver, sentir – arranjar ao abismo que se estende de um a outro o trabalho da palavra. Nele, por ele, buscar o depósito do que me coube uma vez a torrente das imagens que ainda.

O Amargo Santo da Purificação

O Amargo Santo da Purificação na Praça da Sé em SP

Porque elas custam, elas resistem, elas se me insistem. Tantas e tantas às vezes nas que se pensa o encapsulá-las – cerzi-las pela costura das frases, contê-las ao contido que se faz a narrativa, esmerilhá-las no ajuste a fórceps do sentido, o sentido a elas, o sentido às coisas, preenchê-las dele, preenchê-las disto, o sentido como se fora uma casa aos que não a tem, o sentido como se fora uma hóstia a conjurar os fantasmas que desde as cenas, o sentido como que à dissipação da gravidade deles, os fantasmas que são *a cena*. A palavra não agüenta. A palavra não comporta. Talvez a poesia. Na certa que a poesia.

Está-se estive ao cenário que à metrópole diz-se o espaço público das contendas históricas. Tudo aqui é evocação. Estou entre os meus inventos sorvidos à memória. Bom bocado dela é matéria imunda de noticiários que não me pertencem, mas que me empanturram. Outro tanto é arremedo – a história aos cacos e às turras como numa contra-ordem em altos brados a dizer-me a dizer-nos que nunca é que será inútil o revoltar-se. Está-se estive à Cinelândia – era uma tarde de um mês que sequer lembro qual fora o ano onde nele o mês. Era ainda há pouco. É-me de agora as fatias do que me arranco. Todavia aquela cena – porque penso ter havido a cena – ela está atrás, mais antiga com relação ao que pareço dela reter. Talvez de uns dois anos a cá. Talvez. Era à Cinelândia o onde estive. A ver navios? O onde estive estava ali àquele sítio. A praça da greve? As barricadas para o quando da insurgência? Os encontros aos esbarrões – a golfada de sangue arranjada ao golpe de cassetete, os cavalos da ordem no pisoteio das gentes, uma pedra uma intifada a resistência que se agüenta para o quando do absoluto do poder? Era à Cinelândia – e parecia-me que era à revolução. Mas para quando a revolução? Será que *ainda* a revolução? Na certa que não – uma revolução não deve atentar aos tempos do *ainda*. Como será se está a ela? Onde será ela se nos prepara os modos a que estejamos prontos até que ela e então? Não nos avisa, não nos comunica, não se nos predestina. Está-se a ela ao assalto ela nos está ao desacerto das horas, os ponteiros retrovertidos ao colo dos fatos, a destinação revirada revolvida, a casa encalacrada, os papéis ao vento, a filiação sob o risco dos bárbaros que talvez eles nos venham do norte, um norte aos que não tem? Onde a revolução? Quanto será ela nos custa os seus acordos – nos será de um acordo o seu revirar das órbitas? Será de um contrato a que nos chegue de pronto – sob alíneas sob parágrafos sob as rédeas do dizer e do fazer que nos chega nos chegará uma revolução? Nada que isto. Quando será nos pára este tempo sob o seu anúncio – será que dos compromissos dos partidos o seu preparo, o seu instar as horas até que das horas se faça o Parnaso uma Pasárgada o paraíso artificial da política o fetiche do demiurgo a farra dos dirigentes? Até que as horas elas nos forneçam as chaves na que ao abrir de portas estejamos ao campo onde, plena, ela se nos destila, uma revolução? Nada que isto. Parece não haver passagem por onde ela passa. Parece não haver o tocar dos sinos a convocação. Eles chegam, eles estão chegando. Parece que são os russos, parece que é a Comuna às margens do Luxemburgo, parece que é das encostas de Sierra Maestra,

parece que é Chiapas, nada que isto. Está-se a Cinelândia ao tanto de um dia qualquer em um ano qualquer. Num repente, a praça estava povoada. Fez-se o silêncio. Onde será começa o que está começado? Será se nos avisará que é a hora? Não se avisou qualquer coisa. Estava-se à hora. Fez-se silêncio. As gentes que passavam fizeram-se estanques. Houve quem dançasse. Eles dançavam. Parecia um bando, uma malta, um exercício de bacantes. Eles dançavam.

Está-se estive à praça pública – cenário na que a ágora das contendas ela se inscreve, ela talvez que isto. Está-se estive à praça pública costurada ao umbigo onde o sertão é grito, onde o que se prepara se arranca do solo seco a fome que está inchada à barriga de vermes, onde uma voz que se estique para além do destravo da boca a língua ao arremesso da palavra ela busca os céus o milagre para o ontem que nunca - a palavra que não busca as contas o contar delas elas as palavras elas indicam o percurso até onde o profeta ele se encaminha. Está-se estive à praça pública – cenário na que o sertão desponta em calos e azedume, ele o sertão nos faz a curva na curva que é Corisco, ele o sertão nos povoa grave gravíssimo num para aquém da imagem que for retoque e fluidez, aquém da imagem toda imagem que se pretenda síntese – o sertão é imagem abismada, única e tão somente ela própria a render-nos reviravoltas, torrentes num para atrás que é desde lá ao arcaico de nós que ele o sertão se nos crava a estaca, a palavra que aqui, lá ela é o bate-estacas, a palavra a palo seco, uma palavra sem eiras nem beiras, a palavra a rir escancarada de entre os dentes que faltam, palavra sem licença às academias que lhe seriam a ordem – uns capitães do mato as academias que lhe seriam o conduzir da conduta o pastoreio ao conforme, palavra que aqui é palavra insurgente, palavra de menestrel, palavra às avessas, um Marighella arrancado às algibeiras, espalhado em tantas e tantas bocas, jorrado para fora, içado para o alto, lançado até que o chão, e virão os soldados eles já chegam eles chegaram, e virão os macacos eles já chegam eles chegaram, havia lá uma criança que atendia em seu o filho que tenho e ela a criança a me perguntar *'pai – porque os homens estão fazendo isto com ele?'* e era Castro Alves, e era a Bahia, e era a lágrima que desde a criança o filho ele a purgava, e era a insurgência reunida a atender pelo nome que é povoação, o nome de legião, o nome que desfilia, o nome a senha o apelido o estado de guerra o resistir da resistência quando será seria a prisão uma prisão aos que não tem, e será a música o acorde só sozinho o nó que busca buscou o atar da palavra, a contenção contumaz do ato para que não fosse desde o ato os insurrectos. Está-se estive ao Crato. Parece que se fazia a revolução. Vez mais, outra vez, num repente, a praça estava cheia. Não houve sinal a que fosse isto o que se deveria. Não era programado que assim se fizesse. Ficava-se a perguntar eu fiquei a perguntar-me se eu seria capaz de perceber o instante que as coisas se dariam, o exato o preciso o pontual instante, grau zero de tudo, o átimo em que se fizesse o princípio àquela horda a ocupação do espaço público, o instalar do comum uma comunidade dos sem comunidade, eu fiquei a buscar o princípio, eu queria preparar-me até que ele. Não me houve o preparo. As palavras de agora são palavras de depois. Custou-me até que eu pudesse buscar fazer caber o que me fora neste tampo das palavras. Não era preciso que as palavras elas fossem, elas estivessem. Era do silêncio o trato sem acordo. Parecia um bando, uma malta, um exercício de bacantes. Eles dançavam.

Lembro-me do que falei ao Paulo e a Tânia e a Marta depois da vez que os vi à Cinelândia. Estava embargado com tudo. Fora atropelado e estava vivo. Queria um dizer qualquer. Eu queria. Uma palavra, um enunciado. Porque sempre se busca – eu busco – o auxílio delas que nada são ao auxílio quando me são elas as palavras. Lembro-me que eu dizia da revolução que estava àquele espetáculo. E que se havia a revolução era preciso que ela não fosse limpa. Era preciso que ela fosse mantida morta porque seria o modo de não se procurar resgatá-la uma vez o estado de coisas, o presente a nos enredar. Estava para fora do teatro a voltar-me ao teatro. Como será eu me permitira isto? Estava para fora do teatro a voltar-me a ele. Imerso ao impreciso da condição a minha - porque quando será se está nele, ou para fora dele? Onde a cisão? Onde e para quem isto, uma cisão – o encontro em delineio aos territórios estancados? Será nos há alguma aduana a pontuar este estancamento e os problemas da passagem, os papéis, a cidadania a vingar como que à salva de nós? Estava embargado com tudo. Aquelas imagens como que numa saturação delas os seus altos fornos a queimar-me as vistas. Ainda há pouco o espetáculo. Ainda há pouco aquele bando. Àquela malta de gentes a tecer o junto. Estava embargado com tudo. Estava ao intolerável daquele lugar – uma Cinelândia onde a miséria prima é-nos franqueada a cada instante. As gentes de ao redor – as crianças com os seus potes de cola na sugestão de que é aquele frasco o possível que lhes cabe senão o que lhes resta é o sufocar. As imagens eram estanques, ou era eu quem as estancava. Eu quem as cindia. Como se houvesse um dentro e fora, um pontilhado, um tracejar, o palmilhar dos caminhos que bifurcam.

Lembro-me do que falei ao Paulo e a Tânia e a Marta. Disse que era preciso que Marighella continuasse morto. Que ele não ressurgisse como um cristo arrancado às urnas mortuárias, que ele não ressurgisse porque o ressurgir dele seria o seu acondicionar àquele entrave, àquele enclave, a Cinelândia indisposta em sendo um bom pedaço de mundo, a síntese histórica de nossas incompletudes e desavenças, os nossos barbarismos de dia a dia. Talvez eu não tenha dito tudo isto aos modos e tempos nos que agora eu os faço. Mas lembro-me ter dito ao Paulo e a Tânia e a Marta umas fatias disto que então conto. Paulo disse-me qualquer coisa acerca da esperança. Não era de uma esperança abstrata que Paulo falava. Não era da esperança que se vê e que se a deposita aos longes para que o aqui e o agora ele nos seja a prescrição aos fracos. Paulo dizia da esperança como quem semeia porvires, como quem renova os votos, como quem assalta o histórico do que ele nos fora, como quem desmarca o *fazido* do outrora até que ele se nos dê aos possíveis que remontamos como quem se atém a um canteiro de obras. Custou-me a percepção do imenso da

força que saía daquela palavra e que saíra ainda há pouco – àquela tarde na povoação da ambiência, aquela dança, aquela convocação, a ocupação da praça pública. Custou-me até que me fora o Crato. Ano e meio talvez. Como que já à cena seguinte na que uma ocupação, vez mais, se costurava em canto e dança. Ao Crato, entre as gentes, eu e o meu Pedro de oito anos incompletos. Pedro sob o assalto das imagens, sob o arroubo das horas, sob a destinação do que se lhe dava. Ele a dizer-me, entre a lágrima que lhe caía e a que ele retinha a ver se não se fazia flagrado em desarme, ele a dizer-me aquelas palavras de quando se está à inocência: *'pai – porque os homens estão fazendo isto com ele?'* – porque se estava a imolar Marighella, porque estavam a submetê-lo às fúrias que só mesmo o homem consegue umas fúrias assim a outro homem. E tudo foi o que se fez até que lhe fosse a morte. E então, eis que então, ei-lo de pé o homem que está de pé, e então, ei-lo de pé o homem que, morto, esteve de pé. Não importava mais aquela foto ao fusca. Não importava mais aquela alameda vazia e invadida pelos cães, pelos macacos, pelas comadres. Não importava mais o coro dos contentes, a sanha dos que venceram - um saco de batatas quentes a eles era o que se lhes voltava aquele Crato. Estava ressurgida a revolução – de hora a outra, no revolver delas, no revirar pé à cabeça os fatos as fotos os informes de ordem, estava ressurgida a revolução. E era de um assalto porque sempre será de um assalto. Assalta-se o que for. Viola-se o que for. Não está na ordem das coisas o que as remove desde ali a coisa da ordem que as supunha. Marighella era tornado vivo. Espécie de declaração de amor ao futuro porque é a vida o tempo do seu fazer. Da palavra de Paulo, a esperança era - creio que pude entender, sentir - da construção deste novo homem de que tanto falava um Che. Homem que até mesmo pode vir a ser morto numa emboscada. Mas se o matam é como homem que ele morre. O que faz lembrar Maurice Blanchot a dizer que se se o destrói é o homem que é o destruído, no entanto, sempre que se o destrói é como homem que ele é destruído. No limite, Blanchot está a dizer: o homem como o que se destrói, o homem como o indestrutível.

***André Queiroz** é filósofo, professor, ensaísta e escritor.

Atos da Revolução

Alegorias para contar a vida de Carlos Marighella

Redemoinho
uma Rede em Movimento

Gordo Neto*

Campinas organizado pelo **Barracão Teatro**

Em 2004 nasce “a” Redemoinho - Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral - a partir de um primeiro encontro entre grupos de teatro, idealizado pelo Galpão (MG). Seus dois primeiros Encontros Nacionais (2004 e 2005) aconteceram justamente no Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. Já no segundo encontro os grupos participantes decidem pela itinerância da Redemoinho, na busca por uma maior abrangência nacional. Os encontros seguintes aconteceram em Campinas (2006) – quando a Rede afirmou-se Movimento e, portanto, passou a ser chamado de “o” Redemoinho –, em Porto Alegre (2007) e por último em Salvador (2009).

Encontros do Redemoinho Porto Alegre na **Terreira da Tribo**

Desde 2009, com o seu aparente fim (sim, agora podemos afirmar!), as lutas iniciadas ou continuadas ali não cessaram: repercutiram em novas aglutinações, resistências (vide Porto Alegre, que nunca deixou de se intitular "Redemoinho RS") e, é claro, também desarticulou aqui e ali algumas frentes já em franca batalha.

Durante estes pouco mais de quatro anos de Rede/Movimento Redemoinho, o desejo de uma parcela dos grupos teatrais do país foi exitosa: retomar a mobilização do teatro de grupo no Brasil que, desde 1993, em Ribeirão Preto, estava praticamente nula.

De rede a movimento político - tendo em verdade o sido, sempre, as duas coisas -, o(a) Redemoinho foi responsável por inúmeras ações de intercâmbio/compartilhamento entre grupos (que podem, eles próprios, avaliarem o quanto se ganhou com isso); assim como abriu algumas fendas na estrutura hermética da política cultural no nosso país. Ressalto aqui algumas delas:

- Contrapôs-se à Lei Geral do Teatro, apresentada pela APTR, fazendo com que, inevitavelmente, sua tramitação fosse desacelerada;
- Apresentou formalmente, através do Senador Suplicy e da Comissão de Cultura do Senado, a PL do Prêmio de Fomento ao Teatro Brasileiro;
- Sua posição foi importante na conquista do terreno para construção da sede definitiva do Ói Nóis, em POA;
- Incentivou/colaborou na escrita das "Leis de Fomento" de POA e Bahia.

Pode até parecer pouco, mas se pensarmos isso como *processo*, compreendermos que antes do Redemoinho passos importantes foram dados por outros movimentos. Da mesma forma, após 2009, muitos de nós continuamos, em nossos municípios, estados, regiões e mesmo em ações que ganharam abrangência nacional, na luta pelo reconhecimento e inclusão do teatro de grupo como forma específica do fazer teatral, disputando espaço com as formas historicamente hegemônicas e bem servidas com recursos públicos – em sua grande maioria, aliadas e fartamente beneficiadas pelo incentivo fiscal. Tudo em movimento.

A frequência de palavras e expressões como "trabalho continuado" e "manutenção de grupos" passaram a ser vistos em editais, chamadas públicas e propostas de lei, além de ser tema de incontáveis seminários, palestras, publicações, etc. Ora, se isto já fazia parte da realidade paulista, por exemplo, que desde o Arte Contra a Barbárie – quando sinalizou a mercantilização da arte e alcançou, com a Lei de Fomento, o reconhecimento do nosso modo de produção, para a grande maioria dos estados, estas ideias, mesmo que conceitualmente percebidas, ainda não estavam completamente sedimentadas. Para que, em dimensão nacional, o discurso se afinasse ou, ao menos, o consenso se sobrepusesse ao dissenso, muita estrada haveria de ser percorrida. E ainda há, não só estradas, mas também os becos e vielas dos subúrbios das grandes cidades, as linhas férreas existentes e as que ainda estão por serem construídas, os mares e rios, as pontes e as picadas. Há teatro (de grupo!) em todo o país.

De todos os projetos, de todas as discussões, nossa maior luta sempre foi pelo Prêmio Teatro Brasileiro. Isso me parece claro e estratégico: através do PTB, grupos (e não apenas grupos!) poderão montar, circular e manter-se. Isto em escala nacional. É obvio que isso ajudará nosso teatro. Poderemos assistir mais uns aos outros, conhecer-nos melhor – as nossas cidades, sedes, condições de trabalho. Dezenas de grupos com manutenção garantida no país, em todas as regiões, beneficiarão a todos: artistas, público, cidade. Isto, se garantido anualmente, com orçamento próprio e não contingenciável vai inevitavelmente mudar nossa realidade.

Portanto, mais do que nunca, o Redemoinho tem no PTB sua maior luta. Se tivermos consciência de que isso é um pequeno grande passo, se o entendermos como processo, e não como estreia, é certo que, em alguns anos, poderemos estrear mais e melhor, com mais gente nos assistindo.

O Redemoinho retomou suas atividades em 08/11/2011, em Brasília, em ocasião do Seminário sobre o Prócultura, promovido pelo Deputado e relator do mesmo, Pedro Eugênio.

***Gordo Neto** é diretor e ator do Grupo Vilavox

Em Belo Horizonte no **Galpão Cine Horto**

Salvador no **Teatro Vila Velha**

SÓ A ADMIRAÇÃO PORNOGRÁFICA É VÁLIDA

Reflexões sobre A MULHER SEM PECADO

Newton Pinto da Silva*

Cena de A Mulher sem Pecado com Vanessa Garcia e Alexandre Farias

Nelson Rodrigues conta que, durante a remontagem de *A mulher sem pecado*, pela companhia de sua irmã Dulce Rodrigues, uma situação absurda aconteceu no antigo Teatro Serrador, no Rio de Janeiro. Nos últimos instantes do espetáculo, quando o personagem central confessa que não é (e nunca) foi paralítico, uma espectadora quebrou o silêncio da plateia soltando um sonoro palavrão. Para Nelson, a obscenidade que escapou da boca da senhora que comia pipoca na primeira fila não foi uma reação negativa à peça. "Pelo contrário: era a adesão mais frenética ao espetáculo", diz ele. E completa: "Na minha perplexidade, quis parecer-me que só a admiração pornográfica é válida".

Lembrei deste episódio, que NR narra em seu livro de memórias *A menina sem estrela*, para ilustrar o entusiasmo com o qual recebi a montagem gaúcha de *A mulher sem pecado*, com direção de Caco Coelho e Beto Rus-

so. Ao final da peça, que assisti, em 2011, em Porto Alegre, como um típico espectador rodriguiano, sufoquei o palavrão que tive vontade de gritar na plateia do histórico Theatro São Pedro: @#%&*#@! Mas, afinal, que encantamento era aquele? Que elementos cênicos me conduziram ao instante de arrebatamento?

Primeira peça de NR, escrita em 1941, *A mulher sem pecado* estreia, no ano seguinte, em uma montagem da companhia Comédia Brasileira. O enredo da peça pode ser resumido assim: o paralítico Olegário é obcecado pela segunda esposa Lídia. Em suas fantasias eróticas, ele tenta induzi-la ao adultério para testar sua fidelidade. Quando o marido, finalmente, acredita na lealdade da mulher, ocorre uma reviravolta na trama. Olegário, que fingia ser paralítico, levanta da cadeira de rodas. A farsa é revelada tardiamente, pois, Lídia fora embora para viver um romance com o chofer da família.

A encenação de Caco Coelho (um dos mais importantes pesquisadores brasileiros da obra de Nelson Rodrigues) e Beto Russo (diretor que vem se dedicando, nos últimos anos, à literatura rodriguiana) explora aspectos que estavam latentes no texto. Inserida no núcleo das peças psicológicas de NR, *A mulher sem pecado* se potencializa – após setenta anos de sua criação – nesta montagem que conjuga inventivos recursos tecnológicos a uma leitura atualizada do original.

A ideia é distanciar-se de uma abordagem realista da cena. Para isso, a direção investe em uma interpretação não naturalista, com desenho ampliado da gestualidade dos atores, através da construção de partituras corporais que borram as fronteiras com a dança. A proposta encontra, no talento do elenco bem preparado, a sustentação cênica que responde aos desejos dos encenadores.

A direção de arte e cenografia de Vicente Saldanha são determinantes para a constituição da densidade cênica. Telas transparentes separam o palco do público. Nelas são projetadas imagens que definem o casarão em que está enclausurado o protagonista, além de outras representações gráficas que compõem um rico painel imagético que dialoga com as artes visuais.

Luciano Mallmann é Olegário

A inventiva proposta cenográfica convida o espectador a ingressar na mente de Olegário (Luciano Mallmann), em suas taras, conflitos e paixões exacerbadas. O ciúme neurótico do falso paralítico é traduzido em cenas que projetam seu inconsciente. Os diálogos originais ganham novos significados ao presentificar suas obsessões em imagens cênicas, como o incesto da esposa com o irmão de criação dela ou a sedução de Lídia (Vanessa Garcia) pelo chofer, com os atores nus no palco, corporificando o imaginário do marido.

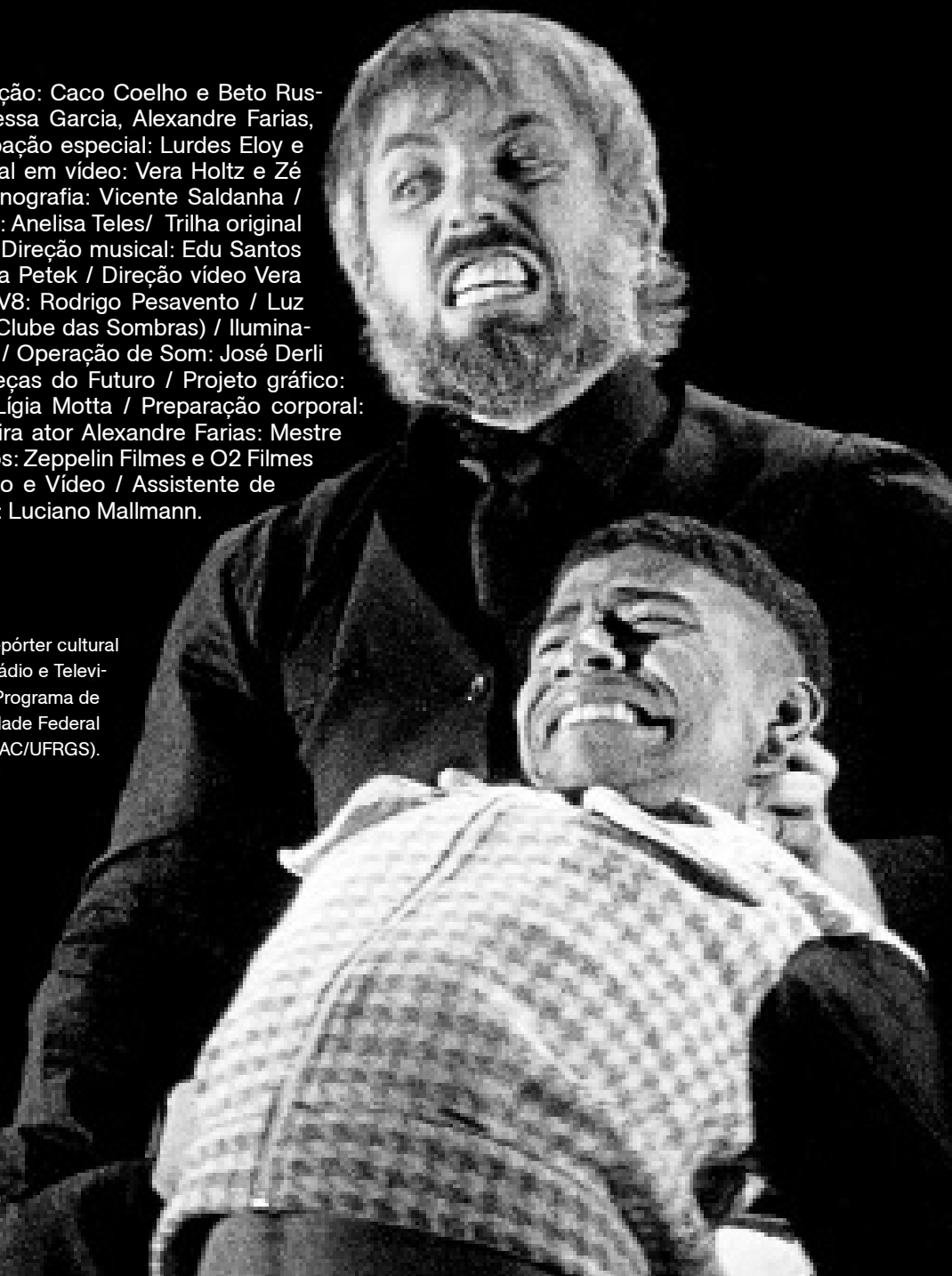
É importante destacar o emprego do recurso do vídeo para inserir na cena a presença de um corpo ausente: o da atriz Vera Holtz. Ela interpreta D. Aninha, a doida pacífica, mãe de Olegário, e aparece, exclusivamente, como uma fantasmagoria em vídeo. Outro elemento importante da montagem é o desenho de luz, que realça estruturas oníricas, fragmentárias, em uma textura que distancia os acontecimentos do modo lógico racional. Soma-se a esta desconstrução a utilização de focos direcionados de luz, revelando, em alguns momentos, pedaços de corpos, a exemplo da cena em que vemos apenas a boca de Lídia – iluminada por uma lanterna – quando ela desfia suas reclamações para D. Aninha, que nada fala durante todo o espetáculo e fica, perpetuamente, enrolando um paninho.

Por fim, como só a admiração pornográfica é válida, para quem não ouviu meu grito sufocado, traduzo-o aqui em palavras: Que puta espetáculo!

FICHA TÉCNICA

Texto: Nelson Rodrigues / Direção: Caco Coelho e Beto Russo / Elenco: Luciano Mallmann, Vanessa Garcia, Alexandre Farias, Pi Vieira e Bruno Fernandes / Participação especial: Lurdes Eloy e Sandra Alencar / Participação especial em vídeo: Vera Holtz e Zé Victor Castiel / Direção de arte e cenografia: Vicente Saldanha / Iluminação: Fabrício Simões / Figurino: Anelisa Teles/ Trilha original e Produção musical: Loop Reclame / Direção musical: Edu Santos e Edo Portugal / Música tema: Bibiana Petek / Direção vídeo Vera Holtz: Alex Gabassi / Direção vídeo V8: Rodrigo Pesavento / Luz espectral menina: Alexandre Fávero (Clube das Sombras) / Iluminação: Fabrício Simões e Leandro Gass / Operação de Som: José Derli / Cabelos e maquiagem: Gotan Cabeças do Futuro / Projeto gráfico: Guilherme Rex / Preparação vocal: Lígia Motta / Preparação corporal: Carla Vendramin / Preparação capoeira ator Alexandre Farias: Mestre Gororoba / Fotos: Du R. Maciel / Vídeos: Zeppelin Filmes e O2 Filmes / Sonorização e imagem: Visual Áudio e Vídeo / Assistente de produção: Manu Menezes / Produção: Luciano Mallmann.

***Newton Pinto da Silva** é jornalista, repórter cultural e apresentador da Fundação Cultural Piratini Rádio e Televisão (TVE-RS). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS).

Em cena Luciano Mallmann e Bruno Fernandes

IV

O escândalo de me contradizer, de estar
contigo e contra ti; contigo no coração,
à luz do dia, contra ti na noite das entranhas;

traidor da condição paterrna
- em pensamento, numa sombra de ação –
a ela me liguei no ardor

dos instintos, da paixão estética;
fascinado por uma vida proletária
muito anterior a ti, a minha religião

é a sua alegria, não a sua luta
de milênios: a sua natureza, não a sua
consciência; só a força originária

do homem, que na ação se perdeu,
lhe dá a embriaguez da nostalgia
e um halo poético e mais nada

sei dizer, a não ser o que seria
justo, mas não sincero, amor abstrato,
e não dolorida simpatia…

Pobre como os pobres, agarro-me
como eles a esperanças humilhantes,
como eles, para viver me bato

dia a dia. Mas na minha desoladora
condição de deserdado,
possuo a mais exaltante

das poses burguesas, o bem mais absoluto.
Todavia, se possuo a história,
também a história me possui e me ilumina:

mas de que serve a luz?

pier paolo pasolini
poemas
trad. maria jorge vilar de figueiredo
assírio & alvim
2005

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CONSTRUINDO A TERREIRA DA TRIBO

Em março de 2008, ao completar trinta anos de existência, em pleno desenvolvimento do seu trabalho, a Tribo conquista junto ao poder público municipal o terreno na Rua João Alfredo nº 709, cedido por comodato. Diferentes deputados fizeram Emendas ao Orçamento da União garantindo a verba para construção da Terreira da Tribo chegando a elaboração de convênio entre o Ministério da Cultura e a Prefeitura de Porto Alegre. Agora, a qualquer momento, pode se iniciar a construção deste sonho. ''Um sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade!'' Evoé!

CRIAÇÃO

Teatro de Rua

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação conta a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. O espetáculo é um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência

A Tribo realiza atualmente **Viúvas Performance Sobre Ausência** na Ilha do Presídio onde encontra-se as ruínas de um presídio de segurança máxima utilizado para deter presos políticos durante o regime militar. A performance utiliza como ponto de partida o texto de Ariel Dorfman e Tony Kushner ''Viúvas''.
Para seu próximo trabalho o grupo pesquisa o Mito de **Medéia**.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores

A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política

A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre

A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória

Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos.
Já foram publicados Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio e Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto.

Cavalo Louco Revista de Teatro

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

Em Fase de Organização

DVD "O Amargo Santo da Purificação"

DVD "A Missão, Lembrança de uma Revolução"

DVD "A Trajetória da Tribo"

Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2011)

Centro de Referência de Teatro Popular

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Acervo da Terreira da Tribo

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social

Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Belém Velho
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Sarandi
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro São Geraldo

Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem

Espetáculos, mostra de processos de criação, lançamentos, oficinas e debates. O Festival tem como eixo principal focar a atividade teatral que vem sendo desenvolvida nas principais escolas de teatro da cidade e contribuir para a discussão sobre a formação do ator nos seus princípios estéticos e éticos.

Caminho Para Um Teatro Popular

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem

Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro

Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.